

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN ARTI  
VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI**

**Ciclo XXXI**

**Settore Concorsuale: 10/C1 – Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi**

**Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 - Cinema, fotografia e televisione**

**TITOLO TESI**

**Musica, Cinema e identità nel Río de la Plata**

**Presentata da: Leonardo Croatto**

**Coordinatore Dottorato**

**Daniele Benati**

**Supervisore**

**Claudio Bioni**

**Esame finale anno 2019**

*Questo lavoro è dedicato ai tre fratelli del gruppo “Los TNT”  
che arrivarono da bambini in Uruguay nel 1948  
provenienti dal Friuli*

*e a tutti i musicisti del Río de la Plata.*

## **Indice:**

### **Abstract**

- I. La musica per cinema di Astor Piazzolla
- II. L'arrivo del Rock attraverso gli schermi cinematografici negli anni Sessanta
- III. Uruguay: ascoltare l'identità attraverso la musica nel cinema

### **Introduzione**

#### **Questioni preliminari**

- 1. Caratteristiche del Río de la Plata nel contesto latinoamericano**
  - 1.1. Conquista europea, popolazioni indigene e componenti afrodiscendenti
  - 1.2. Migrazioni europee
- 2. Il problema dell'Identità culturale in contesti periferici**
  - 2.1. Identità: definizioni operative e contraddizioni
  - 2.2. Identità come processo dinamico
  - 2.3. Cultura, identità, colonialismo
  - 2.4. Modelli culturali e legittimazione. La questione nazionale
  - 2.5. Identità locale e identità dominante
  - 2.6. Produzione e mercato. Arte o consumo
- 3. Questioni metodologiche**
  - 3.1. Il testo filmico e il testo musicale
  - 3.2. Approcci concentrici, inquadrature sfasate

#### **Parte I - La musica per cinema di Astor Piazzolla**

- 1. Piazzolla e la musica**
  - 1.1. Gli inizi della formazione musicale. Il paesaggio sonoro di Piazzolla
  - 1.2. Secondo momento della formazione
    - Tensioni popolare/colto e tradizione/innovazione
- 2. Piazzolla e il tango**
  - 2.1. Rivolta estetica e polemiche
  - 2.2. Identità e identificazione urbana
  - 2.3. Gli anni dell'affermazione internazionale

### **3. Piazzolla e il cinema**

- 3.1. Il tango nel cinema
- 3.2. Spazio per la sperimentazione e la pratica compositiva
- 3.3. L'utilizzo delle musiche preesistenti di Piazzolla

### **4. Piazzolla e Solanas**

- 4.1. Fernando Ezequiel "Pino" Solanas. Una vita tra cinema e politica

### **5. *Tangos - El exilio de Gardel (1985)***

- 5.1. Realismo magico e "tanghedia" dell'esilio.
- 5.2. Riformulazione dei codici del "musical"

### **6. *Sur (1988)***

- 6.1. Iconografia del tango
- 6.2. Post-dittatura onirica

## **Parte II**

## **L'arrivo del Rock attraverso gli schermi cinematografici negli anni Sessanta**

### **1. Gli anni Sessanta in Argentina**

- 1.1. Alternanza tra democrazia e colpi di stato. Breve percorso storico
- 1.2. Nazionalismi e simboli culturali

### **2. Il cinema degli anni Sessanta in Argentina**

- 2.1. Realtà e fantasie parallele
- 2.2. Intrattenimento e consumo, denuncia sociale

### **3. La musica degli anni Sessanta in Argentina**

- 3.1. Generi musicali e associazioni identitarie

### **4. Il Rock in Argentina**

- 4.1. Identificazioni e confusioni politico-estetiche
- 4.2. La nascita mondiale del "giovanile"
- 4.3. La transizione dagli anni Sessanta agli anni Settanta
- 4.4. Elementi musicali costitutivi di una identità del "Rock Argentino"

### **5. Il cinema musicale in Argentina**

- 5.1. Modelli locali e importati
- 5.2. Due strade apparentemente diverse



6. *Nacidos para cantar* (1965)
7. *El extraño de pelo largo* (1969)

### **Parte III - Uruguay: ascoltare l'identità attraverso la musica nel cinema**

1. **Un piccolo territorio in mezzo a due giganti**
  - 1.1. Le origini della “República Oriental del Uruguay”
  - 1.2. Identità per volontà, per necessità o per caso
  - 1.3. Frontiere nazionali e frontiere culturali. Punti di vista e punti d'ascolto
2. **La musica nell'Uruguay e le musiche dell'Uruguay**
  - 2.1. Componenti in gioco
  - 2.2. Alcune particolarità
3. **Il cinema in Uruguay**
  - 3.1. Un paese cinefilo
  - 3.2. Arte, artigianato, industria
4. ***Hit* (2009). Documentare la musica nel cinema**
  - 4.1 *Río de los Pájaros*. Un paese senza nome?
  - 4.2 *Brake it All*. Quarant'anni dopo. Ma non erano i Beatles?
  - 4.3 *Príncipe Azul*. Identità musicali invisibili
  - 4.4 *A redoblar*. Identificazione e distanziamento
  - 4.5 *Brindis por Pierrot*. Micro-identità di quartiere e Bar

### **Bibliografia**

---

## Abstract

La costruzione dell'identità culturale come problema centrale in contesti geografici periferici, vista dalla prospettiva che emerge dalla zona d'incrocio tra musica e produzione cinematografica nella regione del Río de la Plata, delimitata dalle due città capitali dell'Argentina e l'Uruguay.

Verranno analizzate tre situazioni particolari: l'inserzione del tango nel cinema, in quanto elemento locale fortemente identitario, focalizzata sulla produzione di uno dei più noti compositori argentini del XX secolo, Astor Piazzolla, artefice del rinnovamento linguistico del tango e autore di numerose colonne sonore. A partire dal contesto culturale nel quale si inserisce la sua biografia musicale, si analizzeranno due film emblematici nella storia dell'Argentina, realizzati nell'importante momento storico della transizione dall'ultima dittatura all'attuale democrazia: *Tangos-El exilio de Gardel e Sur* (Fernando Solanas, 1985, 1988).

L'arrivo del rock come genere musicale straniero nel contesto del Río de la Plata negli anni Sessanta, le trasformazioni culturali che esso comportò viste attraverso la sua presenza cinematografica e la nascita del "giovane" in quanto nuovo soggetto, centrale nello sviluppo della cultura di massa alle origini della globalizzazione. Il rapporto locale/globale nella costruzione di un "Rock Nacional" con caratteristiche identitarie proprie, in bilico tra produzione artistica e industria culturale. Si analizzeranno due film rappresentativi di questa svolta, che rendono conto di vari elementi chiave in questo processo: *Nacidos para cantar* (Emilio Gomez Muriel, 1965), *El extraño de pelo largo* (Julio Porter, 1969).

L'interazione tra musica e cinema nel contesto della cinematografia nazionale nell'Uruguay (dallo sviluppo relativamente tardivo), le sue caratteristiche particolari e la sua funzione culturale nell'ambito di un paese condizionato dalle sue piccole dimensioni, peculiarità identitarie e limitazioni economiche, che nonostante questo configurano un particolare profilo culturale che incide sul contesto rioplatense e latinoamericano. A tal proposito, verrà analizzato un film di genere documentario incentrato sulla canzone d'autore uruguaiana: *Hit* (Claudia Abend, Adriana Loeff, 2009).

Cultural identity as a central problem in peripheral geographic contexts, from the perspective that emerges at the intersection of music and film production in the Río de la Plata region, bounded by the two capital cities of Argentina and Uruguay.

Three specific situations will be considered: the usage of tango in cinema, as a strongly identifying local element, focusing on the production of Argentinian musician Astor Piazzolla, author of the linguistic renewal of tango, and composer of numerous soundtracks. Starting from the cultural context in which his musical biography is inserted, two emblematic films will be analyzed, regarding the historical transition from the last dictatorship to the current democracy in Argentina: *Tangos-El exilio de Gardel* and *Sur* (Fernando Solanas, 1985, 1988).

The arrival of rock as a foreign musical genre in the context of Río de la Plata in the sixties, the cultural transformations that it involved seen through its cinematographic presence, and the birth of "the young" as a new subject, central in the development of mass culture in the origins of globalization. The local/global relationship in the construction of a "Rock Nacional" with its own identity characteristics, poised between artistic production and cultural industry. We will analyze two films representative of this shifting point, which account for several key elements in this process: *Nacidos para cantar* (Emilio Gomez Muriel, 1965), *El extraño de pelo largo* (Julio Porter, 1969).

The interaction between music and cinema in the context of national cinematography in Uruguay, its particular characteristics and its cultural function within a country conditioned by its small size, identity peculiarities and economic limitations which, despite this, form a particular cultural profile that affects the rioplatense and Latinamerican contexts. In this regard, a documentary film based on Uruguay's author song will be analyzed: *Hit* (Claudia Abend, Adriana Loeff, 2009).

## **Introduzione**

### **Questioni preliminari**

#### **1 . Caratteristiche del Río de la Plata nel contesto latinoamericano**

Le molteplici direzioni del percorso storico che ha origine con la “scoperta” dell’America<sup>1</sup> e si sviluppa attraverso il lungo processo della colonizzazione europea del continente, le guerre d’indipendenza, le successive ondate migratorie, e le condizioni sociali, economiche e politiche del neo-colonialismo, configurano in ogni singola regione del vasto territorio denominato genericamente América Latina, un’ampia varietà di identità particolari e diversificate, le quali, peraltro, si trovano in uno stato di permanente costruzione.

[...] nonostante la sua dichiarazione del 10 ottobre 1492<sup>2</sup>, Colón non aveva ancora ‘scoperto’ il continente che sarebbe diventato le Americhe. [...] il termine ‘America Latina’ verrà coniato 350 anni più tardi, e ancora oggi sarebbe difficile definirne i limiti. In parte geografici, in parte politici, in parte culturali, l’America Latina straripa dai suoi limiti: Belice è America Latina? Québec? Miami? Lavapiés, Madrid? The Gaucho Grill, Manchester? [...] nella postmodernità contemporanea l’America Latina è divenuta virale, diffusamente globale [...]<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Il termine “scoperta” è stato messo in discussione dalla storiografia contemporanea in quanto denota la centralità del discorso realizzato dal punto di vista europeo.

<sup>2</sup> N.d.A.: La data non corrisponde allo sbarco, bensì all’annuncio fatto da Cristoforo Colombo all’equipaggio della nave due giorni prima di arrivare sulla terraferma.

<sup>3</sup> “[...] a pesar de su declaración del 10 de octubre de 1492, Colón no había “descubierto” todavía el continente que se convertiría en las Américas. [...] el término “América Latina” no será acuñado sino 350 años más tarde, e incluso hoy estaríamos en aprietos para definir sus límites. En parte geográficos, en parte políticos, en parte culturales, América Latina desborda sus límites: ¿Bélice es América Latina? ¿Québec? ¿Miami? ¿Lavapiés, Madrid? ¿The Gaucho Grill, Manchester? [...] en la posmodernidad contemporánea América Latina se ha vuelto viral, difusamente global [...]”

Beasley-Murray, Jon. 2010. *Poshegemonía: Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós. Pag.21.

Questi movimenti e tensioni configurano localmente determinate caratteristiche all'interno della produzione simbolica specifica di ogni regione, che possono essere identificate negli oggetti culturali - in questo caso il cinema e la musica del Río de la Plata - rilevandone la proiezione su di essi dei conflitti e le aspettative delle generazioni e popolazioni che si succedono e sovrappongono attraverso la storia nel territorio qui osservato.

[...] la storia della conquista, della colonia e dell'immenso mercato transatlantico, del populismo e il neoliberalismo, dimostra che l'America Latina è sempre stata globale, da sempre ha influenzato e decentrato direttamente il sistema globale. La moltitudine latinoamericana va al di là delle frontiere regionali e si infila nella metropoli.<sup>4</sup>

L'estuario formato dall'incontro dei due fiumi, Uruguay e Paraná, con l'Oceano Atlantico, dà origine al Río de la Plata, traducibile come “fiume dell'argento”, e così denominato dagli esploratori che cercavano affannosamente tesori nascosti e metalli preziosi ai tempi della conquista. Le due città-porto che si svilupparono ai due lati del “fiume più largo del mondo”, Buenos Aires e Montevideo, mantengono storicamente stretti rapporti che configurano uno spazio culturale urbano in molti aspetti comune, e in altri assai differenziato, le cui caratteristiche verranno analizzate nello sviluppo di questo lavoro.

Al di là delle differenze che verranno segnalate tra i “montevideanos” e i “porteños” (denominazione che identifica gli abitanti del porto di Buenos Aires), evidenzieremo i tratti comuni che chiaramente distinguono un “rioplatense” da un abitante, ad esempio, delle Ande o dei Caraibi.

---

<sup>4</sup> “[...] la historia de la conquista, de la colonia y del inmenso mercado transatlántico, del populismo y el neoliberalismo, muestra que América Latina siempre ha sido global, siempre ha afectado y descentrado directamente el sistema global. La multitud latinoamericana va más allá de las fronteras regionales, y se infiltra en la metrópolis.” *Ibid.* Pag.21.

## 1.1 Conquista europea, popolazioni indigene e componenti afrodiscendenti

Tra gli elementi che da un lato avvallano la possibilità di riferirsi a un più generale contesto “latinoamericano” e, dall’altro, differenziano marcatamente le diverse regioni di questo vastissimo continente, occupa senza dubbio un posto centrale la questione delle sopravvivenze culturali indigene all’invasione militare e all’usurpazione economica europea, nei secoli che vanno dalla cosiddetta “scoperta dell’America”, sino all’indipendenza dalle corone spagnola e portoghese e alla fondazione delle nuove repubbliche centro- e sud-americane.

Dal 1492 ai primi dell’Ottocento si sviluppò il lungo ciclo della colonizzazione, che consistette in sostanza nello sfruttamento e razzia delle ricchezze naturali trovate nel territorio, mediante la sottomissione delle popolazioni locali, impiegate come manodopera schiavizzata. Per raggiungere tale obiettivo, l’invasore si impose sulle popolazioni indigene che abitavano originariamente sul territorio, con diversi gradi di violenza fisica e spirituale, distruggendone le religioni, i modi di vita e le abitudini locali in misura maggiore o minore a seconda della resistenza incontrata. Nei casi in cui questa resistenza si dimostrò impossibile da piegare, la soluzione adottata fu il genocidio. Tzvetan Todorov<sup>5</sup> si riferisce alla conquista d’America in questi termini: “[...] il XVI secolo avrà visto compiersi il più grande genocidio della storia dell’umanità”.<sup>6</sup> I dati che riporta Todorov sono eloquenti:

[...] si può ritenere che nel 1500 la popolazione del globo fosse dell’ordine di 400 milioni di abitanti, 80 dei quali residenti in America. Verso la metà del XVI secolo, di questi 80 milioni

---

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov (Bulgaria 1939 - Francia 2017) oltre al suo lavoro come teorico della letteratura sulla filosofia del linguaggio, ha sviluppato i concetti di civiltà e barbarie collegandoli al tessuto storico sociale e politico in cui si svolgono oggi i conflitti etnici, segnalando la necessità dell’apertura al dialogo multiculturale. La sua ricerca di carattere antropologico-filosofico sulla colonizzazione americana risulta assai pertinente nella prospettiva della nostra indagine sull’identità culturale.

<sup>6</sup> Todorov, Tzvetan. 2014. *La conquista dell’America. Ediz. integrale*. Torino: Einaudi. Pag.7.

ne restano 10. Limitando il discorso al Messico, alla vigilia della conquista la popolazione era di circa 25 milioni di abitanti; nel 1600 era ridotta a un milione.<sup>7</sup>

La forte diminuzione della popolazione, sia a causa delle numerose epidemie<sup>8</sup> quanto come risultato dell'annientamento delle popolazioni indigene, fece venire meno la necessaria manodopera per lo sfruttamento dei vastissimi e fertili territori e per l'estrazione nelle miniere. Il sistema dominante economico e morale dell'epoca<sup>9</sup> trovò come soluzione il sequestro permanente di migliaia e migliaia di esseri umani che venivano rapiti in Africa e portati in America mediante un trasferimento forzato durato quattro secoli. Le cifre stimate della schiavitù transatlantica oscillano tra i dieci e i quindici milioni di esseri umani<sup>10</sup>. La religione ufficiale non pone ostacoli a queste pratiche:

Papa Eugenio [...] trasferisce in qualche modo la nozione di crociata, così com'era stata sviluppata [...] nel XII secolo, a regioni non-musulmane. Così facendo, veniva permesso ai portoghesi, e successivamente al resto degli europei, di considerare l'atto di schiavizzare africani come un'azione in favore della cristianità.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Sebbene la dimensione precisa di queste cifre sia stata messa in discussione da altre ricerche, è indiscutibile la caratteristica tragica dello sterminio etnico che si produce a conseguenza della conquista europea. Todorov, comunque, afferma: "Nessuna seria contestazione ha potuto essere mossa contro queste cifre, e coloro che ancor oggi continuano a rifiutarle, lo fanno semplicemente perché, se la cosa fosse vera, sarebbe molto urtante". *Ibid.* Pag.162.

<sup>8</sup> La principale causa di morte degli indigeni fu lo "choc microbico", considerato da Todorov come "responsabilità diffusa e indiretta" degli spagnoli. *Ibid.* Pag.163.

<sup>9</sup> Si può rilevare a questo riguardo che il contenuto delle bolle papali, lungo i secoli della conquista, alterna il beneplacito e la condanna della pratica della schiavitù, sia nei riguardi degli africani quanto degli amerindi. Cfr.: Rodriguez, Junius P., a c. di. 1997. *The Historical Encyclopedia of World Slavery*. 2 vol. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

<sup>10</sup> Dati reperiti dai documenti delle Nazioni Unite in occasione della commemorazione dello "Slavery Remembrance Day". United Nations. Department of Public Information. Outreach Division. Education Outreach Section. Remember Slavery Programme. 2016. «Remember Slavery: Remembrance of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade». *United Nations* (Website). 2016. <https://www.un.org/en/events/slaveryremembranceday/>.

<sup>11</sup> "Pope Eugene [...] went some way to transferring the notion of crusading, as developed [...] in the twelfth century, to non-Muslim regions. By so doing, they allowed the Portuguese, and those Europeans who came after them, to view the act of enslaving Africans as dealing a blow for Christendom." Raiswell, Richard. 1997. «Eugene IV, papal bulls of». A cura di Junius P. Rodriguez. *The historical encyclopedia of world slavery*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO. Pag. 261.

Il fenomeno della schiavitù diede luogo alla nascita di un mercato assai lucrativo, sia per gli Stati dell'Europa coinvolti - principalmente l'Inghilterra - che per i mercanti: il cosiddetto “triangolo commerciale” consisteva nell'esportazione di manufatti dall'Europa da vendere in Africa, il successivo trasferimento di schiavi dall'Africa alle Americhe - allora chiamate Indie Occidentali - e, infine, il commercio di zucchero e altre materie prime dalle Americhe all'Inghilterra e al resto d'Europa.<sup>12</sup>

Mediante questo sistema si stabilirono le basi della concentrazione della ricchezza da una parte e la povertà estrema dall'altro, caratteristica questa che contrassegna l'America Latina fino ai nostri giorni. Ma tra le macroscopiche conseguenze dello schiavismo, oltre alle questioni materiali e umanitarie, occorre sottolineare come questa massiccia migrazione forzata abbia rappresentato una delle più grandi trasformazioni culturali della storia dell'uomo sul pianeta<sup>13</sup>.

Il processo di colonizzazione spagnola nel continente americano fu organizzato mediante la creazione dei vicereami della Nuova Spagna, Nuova Granada, Perù e Rio de la Plata, mediante la quale si divise l'amministrazione del continente in quattro grandi regioni, corrispondenti rispettivamente alle attuali nazioni del Messico, dei paesi centroamericani (Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panama), della regione della Cordigliera delle Ande verso l'Oceano Pacifico, da nord a sud, e infine della grande regione corrispondente al bacino del Rio de la Plata.

---

<sup>12</sup> Schmidt, Arnold. 1997. «Royal Africa Company». A cura di Junius P. Rodriguez. *The historical encyclopedia of world slavery*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO. Pag. 557.

<sup>13</sup> Per un approfondimento delle conseguenze storiche e culturali delle migrazioni forzate degli africani nelle Americhe si veda: Todorov. Op. cit.  
Mignolo, Walter D. 2005. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.  
Per il caso uruguayano in particolare: Bracco, Roberto, José María López Mazz, Beatriz Orrego Rojas, Nicolás Batalla, e Rodrigo Bongiovanni. 2012. *Esclavitud y afrodescendientes en Uruguay: Una mirada desde la antropología*. Montevideo: FHCE.  
[http://www.comisionunesco.mec.gub.uy/innovaportal/file/29929/1/esclavitud\\_y\\_afrodecendientes\\_en\\_uruguay.pdf](http://www.comisionunesco.mec.gub.uy/innovaportal/file/29929/1/esclavitud_y_afrodecendientes_en_uruguay.pdf).





Territori dei quattro vicereami spagnoli nelle Americhe.

(Fonte: Redul - Recursos Educativos Libres)

Sul versante atlantico sudamericano, l'attuale Brasile fu conquistato e colonizzato dall'impero Portoghese. I territori di conquista furono poi spartiti tra le corone spagnola e portoghese in base a successivi trattati (il "Trattato di Tordesillas", nel 1494, il "Trattato di Madrid", nel 1750, e il "Trattato di Sant'Ildefonso", nel 1777. Le controversie comunque perdureranno fino agli inizi del XIX secolo).<sup>14</sup>

Numerosi fattori confluiscono nei processi che danno vita, tra la fine del Settecento e gli albori dell'Ottocento, alle lotte dei paesi colonizzati per l'indipendenza dai regni europei. Tra questi, la nascita e lo sviluppo di borghesie locali, che pretendono di non corrispondere più tributi ai regnanti europei e disconoscono l'autorità dei loro rappresentanti, aspirando ad autogovernarsi, così come l'influsso

<sup>14</sup> Cfr.: «Tratado preliminar sobre los límites de los estados pertenecientes a las coronas de España y Portugal en la América meridional ajustado y concluido en San Lorenzo a 11 de octubre de 1777». 1972. In *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata*, di Angelis Pedro e Carretero, Andrés M. (prol. e notes), 219–37. Buenos Aires: Plus Ultra.

politico e ideologico proveniente tanto dalla Rivoluzione Francese quanto dalla separazione degli Stati Uniti dall'Inghilterra ottenuta con la Guerra d'indipendenza americana. La Spagna si trovava contemporaneamente indebolita nel contesto europeo e le guerre indipendentiste risultarono vittoriose in tutto il continente, determinando la configurazione dell'attuale struttura degli stati nazione dell'America Latina. A seguito dell'Indipendenza, e lungo tutto il XIX secolo, i nuovi paesi sono attraversati da numerose guerre civili interne e guerre di frontiera, spesso a partire da interventi e intrighi diplomatici europei diretti alla protezione degli interessi economici nel continente. Tra questi va segnalato in particolare il peso dell'Inghilterra, che gravita fortemente sulla regione.<sup>15</sup>

Dal punto di vista culturale, le diverse proporzioni, in ogni regione, di abitanti di origine europea in rapporto agli abitanti indigeni originari sopravvissuti al genocidio, daranno luogo a nuove generazioni nate dalle unioni forzate di uomini europei con donne indigene. A questo crogiuolo di etnie si aggiungono successivamente le componenti etniche provenienti dalle diverse regioni dell'Africa subsahariana. Queste popolazioni, vittime della diaspora, trasferite e mescolate sul territorio americano, diedero luogo al sedimentarsi graduale di scenari etnograficamente particolari contenenti sia denominatori comuni sia caratteristiche proprie, aleatoriamente diversificate in ognuna delle molteplici regioni del vasto continente.

Altri importanti elementi da considerare nel descrivere le grandi differenze che ostacolano l'uso indiscriminato di un eventuale denominatore "latinoamericano", sono la natura dei paesaggi e le caratteristiche climatiche, che vanno dall'estate pressoché permanente delle regioni tropicali, alle stagioni alternate del sud, più paragonabili ai climi europei; dalle coste sui mari e gli oceani, alle alte montagne e le ampie pianure desolate e fertili, dai deserti alle selve amazzoniche, vergini ed esuberanti. Tale varietà

---

<sup>15</sup> Si prenda come esempio del controllo britannico sui fattori strategici dell'economia latinoamericana, il fatto che lo sviluppo e il controllo delle ferrovie sarà di proprietà inglese fino al XX secolo inoltrato.

corrisponde in modo altrettanto diversificato a una pluralità culturale non riducibile ad alcuna semplificazione.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda la definizione di alcune caratteristiche generali comuni a tutta l'America Latina, va osservata la forte stratificazione sociale risultante dai processi di costruzione economica basati sulla sottomissione delle popolazioni locali e la schiavitù. La rigida divisione in classi che, presente sin dagli inizi, attraversa tutta la storia latinoamericana fino all'attualità, è fortemente segnata dagli aspetti etnici, con diversi gradi di razzismo in tutti i paesi del continente. La discriminazione degli afrodiscendenti neri, gli indigeni o i meticci (ai quali i bianchi di origine europea e classe dominante si riferiscono dispregiativamente come "cholos", "cabecita negra", e altre sprezzanti denominazioni) è un dato costante, minimamente variabile a seconda delle particolarità proprie di ogni regione.

Il singolo percorso umano, e le condizioni specifiche di ogni regione, determinano quindi, come risultato di lunghi e complessi processi, le caratteristiche che si andranno affermando gradualmente come possibili tratti identitari relativamente definiti, anche se mai definitivi, con un certo profilo che caratterizza singolarmente ognuna delle grandi regioni latinoamericane. Gli elementi identificabili come risultato di questi processi nel campo della produzione culturale in termini generali, e artistici in particolare, sono molteplici.

Di tutte queste manifestazioni, la musica può essere considerata uno scenario particolarmente interessante per osservare i complessi fenomeni interculturali (ibridazione, acculturazione, transculturazione, etc.), in quanto essa costituisce una manifestazione particolarmente sensibile alla fusione di componenti diverse: alle musiche delle popolazioni originarie indigene locali, diverse in ogni regione, si deve sommare il trapianto e la trasformazione degli elementi africani - a loro volta

---

<sup>16</sup> Per uno studio approfondito della diversità inglobata artificialmente nella denominazione America Latina, si veda: Mignolo. Op. cit.

estremamente diversificati tra loro - e la modellizzazione delle forme musicali sui codici linguistici europei (il sistema tonale, le strutture metriche regolari, le macro e micro strutture grammaticali discorsive).

Durante il XIX secolo si vanno configurando, in parallelo alla nascita e all'affermazione degli stati nazione, gli strati musicali caratteristici che daranno vita al folklore nazionale nel quale ogni stato tenderà di proiettare le proprie necessità simboliche di identificazione e differenziazione, caricando sulla musica i valori di rappresentazione dello spirito nazionale come elemento unificatore all'interno delle diverse frontiere politiche.

Una delle caratteristiche proprie della regione del Rio de la Plata, rispetto ad altre regioni latinoamericane, è data dalla scarsa incidenza delle componenti etnico-culturali provenienti dalle popolazioni originarie indigene. Nel caso dell'Uruguay, l'annientamento militare degli indiani ancora presenti sul territorio agli inizi dell'Ottocento fu praticamente totale e si conclude simbolicamente con la cosiddetta "battaglia di Salsipuedes"<sup>17</sup> nel 1831.

Dalla sponda occidentale del Plata, in Argentina, la campagna militare denominata "La Conquista del Desierto", portata avanti dal generale Julio Argentino Roca nei decenni 1870-1880, segna la fine del "problema indigeno" e apre definitivamente le porte all'appropriazione e alla concentrazione della proprietà dei fertili campi argentini nelle mani delle famiglie oligarchiche dell'epoca. Queste porranno le basi dei rapporti economici in un sistema dominato dai *terratenientes*<sup>18</sup> che configureranno la borghesia aristocratica locale determinando anche, come

---

<sup>17</sup> La "*Matanza* (uccisione, o sterminio) *del Salsipuedes*", episodio così denominato in quanto avvenne alle rive del ruscello Salsipuedes Grande, affluente del río Negro, nel centro-nord dell'Uruguay,) è l'attacco effettuato in data 11 aprile del 1831 contro gli indigeni "charrúas" da parte delle truppe governative comandate dal generale Fructuoso Rivera (1784-1854). Si veda anche il capitolo 3.

<sup>18</sup> "Terratenientes" vengono denominati i grandi proprietari terrieri latifondisti.

conseguenza dell'agricoltura estensiva, il sottosviluppo produttivo e la forte concentrazione della ricchezza nelle élites residenti a Buenos Aires.

Tanto nel caso della “Battaglia di Salsipuedes” in Uruguay, quanto nella campagna militare per la conquista definitiva della Pampa e della Patagonia in Argentina, esistono almeno due punti di vista storici radicalmente opposti riguardo la legittimità del genocidio perpetrato nei confronti degli abitanti originari dei territori in questo modo “civilizzati” con la forza: quello che risponde e riproduce i paradigmi dell'epoca, secondo i quali i “selvaggi” dovevano essere sopraffatti in qualsiasi modo, per permettere il progresso della “civiltà” contro la barbarie, senza tenere conto del contraddittorio dato di fatto che, per sottomettere la “barbarie”, i metodi utilizzati fossero assolutamente barbari e inumani. Dall'altra parte, invece, si fa sentire il punto di vista umanitario, secondo il quale si tratta semplicemente di un altro genocidio, fra i molti che tristemente annovera la storia universale.

Dalla prospettiva della storia ufficiale la metodologia della sopraffazione come strumento per fondare la “civiltà” sulla barbarie, e la legittimazione dell'annientamento dell' “altro” come sinonimo di progresso, fondano le basi sulle quali, nei secoli successivi, si posa la giustificazione dell'uso illimitato della violenza. Al di là della gravità del massacro in sé stesso, queste stragi perpetrate con crudele e sanguinaria ferocia sono circondate da circostanze, documenti, aneddoti e riletture e interpretazioni a posteriori che costituiscono un insieme simbolicamente interessante per descrivere il contesto in cui si inseriscono la “questione indigena” come parte del processo di costruzione dell'identità nazionale, tanto in Uruguay come in Argentina, le contraddizioni non risolte e i paradigmi sui quali successivamente si baserà il senso di appartenenza o l'esclusione dalla “nazionalità” intesa come valore supremo sul quale si fonda lo Stato.

Risulta interessante osservare fino a che punto l'interpretazione storica dello sterminio dei *charrúas* continua a essere oggetto di polemiche nell'attualità. Le

dichiarazioni al riguardo, scritte da un politico contemporaneo, due volte presidente della Repubblica in anni recenti, sono assai significative:

Non abbiamo ereditato da quel popolo primitivo nemmeno una parola del suo precario idioma [...], neanche un ricordo benevolo dei nostri avi, spagnoli, creoli, gesuiti o militari, che invariabilmente li hanno descritti come loro nemici, in uno scontro durato più di due secoli che li confrontò alla società ispanico-creola che con sacrifici tentava di stabilire famiglie e modi di produzione, per incorporarsi alla civilizzazione occidentale alla quale apparteniamo.<sup>19</sup>

Questa dichiarazione riassume potentemente la versione ufficiale riguardo il contributo nullo alla cultura odierna da parte degli abitanti originari presenti nel territorio prima della conquista, ma rappresenta anche, in modo relativamente implicito, la giustificazione della necessità della “civilizzazione occidentale” di stabilire i propri “modi di produzione” come unica modalità possibile e indiscutibile di organizzazione sociale.

Sebbene da un lato possiamo accettare che il paradigma dei “Diritti Umani” non fosse, ai tempi dello sterminio degli indigeni, quello vigente, colpisce rintracciare nelle opinioni odierne di un rappresentante democratico, la giustificazione della sottomissione e l’annientamento degli indigeni.

Nei documenti storici si possono rintracciare altre interpretazioni che, per quanto possano risultare più umanitarie, nondimeno riflettono lo spirito con cui venivano categorizzati i “selvaggi”:

Le nazioni selvagge non vanno sterminate. Vanno ridotte, catechizzate, pure ostilizzate, quando bisogna difendersi da esse. Farle scomparire dalla faccia della terra mediante un massacro calcolato, ed utilizzando il tradimento e la perfidia è un crimine spaventoso, un

---

<sup>19</sup> “No hemos heredado de ese pueblo primitivo ni una palabra de su precario idioma, ni el nombre de un poblado o una región, ni aun un recuerdo benévolo de nuestros mayores, españoles, criollos, jesuitas o militares, que invariablemente les describieron como sus enemigos, en un choque que duró más de dos siglos y les enfrentó a la sociedad hispano-criolla que sacrificadamente intentaba asentar familias y modos de producción, para incorporarse a la civilización occidental a la que pertenecemos.”

Dichiarazioni di Julio María Sanguinetti (n. 1936), presidente dell’Uruguay 1985-1989 e 2001-2005.

Sanguinetti, Julio María. 2009. «El Charruismo». *El País*, 19 aprile 2009, par. Editorial.

[http://historico.elpais.com.uy/09/04/19/predit\\_411886.asp](http://historico.elpais.com.uy/09/04/19/predit_411886.asp)

delitto di lesa umanità che deve sollevare suo contro tutte le anime onorevoli e giuste, e tutte le coscienze cristiane.<sup>20</sup>

È interessante notare la presenza del dibattito sulla questione dei delitti di lesa umanità già nelle discussioni dell'epoca. Nel confronto di idee che si può rilevare sulla stampa già a quei tempi, si riflettono alcuni tra gli elementi determinanti nella fondazione delle radici ideologiche e culturali che saranno in gioco nella costruzione identitaria e negli scontri delle visioni filosofiche che attraverseranno in diversi modi la storia e le storie che formano l'oggetto di questa tesi.

Diversi studi riguardano la questione indigena, sia in Argentina che in Uruguay, e le implicazioni che dalla storia si proiettano sul presente. Citiamo, in particolare, per l'Argentina, tra molti altri, il lavoro di Diana Lenton<sup>21</sup>, nel quale viene identificato il “processo di costruzione politica del collettivo che diviene oggetto di riferimento della politica indigenista” in Argentina dal 1880 al 1970, e che sottolinea le contraddizioni ufficiali e le diverse posizioni delle forze politiche nei confronti delle popolazioni originarie sopravvissute. La sua analisi storica ci permette di mettere in evidenza una differenza sostanziale tra l'Argentina nella sua totalità e la capitale Buenos Aires in termini di presenza indigena: nelle province argentine risiedono ancora oggi comunità che conservano più o meno intatte, o in diversi gradi di acculturazione, le tradizioni originarie, le lingue, le musiche, i costumi e le credenze religiose che configurano le differenti cosmovisioni locali. Nelle grandi città capitali invece, i canoni della cultura occidentale si sono imposti in ognuna delle tappe del loro sviluppo con le proprie caratteristiche e i diversi paradigmi tipici di ogni momento storico. Questo risulta particolarmente evidente a Buenos Aires, una megalopoli dalle aspirazioni culturali

---

<sup>20</sup> *El Defensor de la Independencia Americana*. 30 dicembre 1848. Citato da Meler, Dave. 2016. «El genocidio Charrúa». *iHistoriArte, curiosidades de la historia y el arte* (blog). 11 maggio 2016. <https://www.ihistoriarte.com/2016/05/el-genocidio-charrua/>

<sup>21</sup> Lenton, Diana Isabel. 2014. «De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880 – 1970)». *Corpus* 4 (2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1290>.

cosmopolite, caratterizzata dalle contraddizioni e tensioni tra la rivendicazione culturale nazionalista e l'aspirazione a essere inclusa nella cultura "universale".

La situazione dell'Uruguay è assimilabile in alcuni aspetti a quella appena descritta, per quanto riguarda la questione indigena, gli antropologi José María López Mazz<sup>22</sup>, Gerardo Caetano<sup>23</sup> e Renzo Pi Ugarte<sup>24</sup> identificano alcuni fra gli elementi principali che caratterizzavano le culture ora estinte, segnalando che l'eredità dei popoli originari (Guenoas, Chanás e Charrúas<sup>25</sup>) non è tanto di carattere materiale quanto simbolico: lo spirito agguerrito di un piccolo popolo sconfitto proietta nell'immaginario collettivo il modello eroico della resistenza contro i potenti, la "garra Charrúa"<sup>26</sup>.

Una particolarità importante da segnalare nello sviluppo delle caratteristiche culturali specificamente uruguayane è rappresentato dalla presenza delle componenti di origine africana che confluiscono, in modo particolare, nella produzione musicale. A differenza di quanto occorre in Argentina - dove le componenti africane sono state invisibilizzate dai canoni culturali ufficiali - si configura a Montevideo una maggiore incidenza sui generi delle musiche popolari da parte delle popolazioni discendenti dagli schiavi, in particolare a partire dalla configurazione di una manifestazione

---

<sup>22</sup> López Mazz, José María. 2018. «Indigenous blood in Uruguay. Memory and post-national citizenship». *Athena Digital* 18 (1): 181–201. <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v18-n1-lopez/2235-pdf-es>.

<sup>23</sup> Achugar, Hugo, e Caetano, Gerardo, coord. 1992. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.

<sup>24</sup> Pi Hugarte, Renzo. 2014. *Los Indios del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

<sup>25</sup> I cosiddetti *Charrúas*, insieme ai *Guenoas* e i *Chanás*, erano le tribù indigene che abitavano originariamente i territori dell'attuale Uruguay.

<sup>26</sup> Gerardo Caetano identifica l'origine dell'espressione "garra charrúa" (artiglio, come metafora di atteggiamento incisivo) nei primi decenni del Novecento, associata alle performance sportive delle squadre di calcio uruguaiane.

Trujillo, Valentin. 2015. «Lejos del arco y la flecha». *El Observador*, 7 novembre 2015, par. Opinión Columna. <https://www.elobservador.com.uy/nota/lejos-del-arco-y-la-flecha-2015117500>.



coreografica e ritmica denominata *candombe*<sup>27</sup>, sorta all'interno della comunità afro-discendente, che interagisce con i generi del tango e della milonga, così come con manifestazioni musicali più recenti come il rock e la canzone popolare in generale.

È necessario segnalare, a proposito della presenza culturale e musicale di origine africana che, come si è detto precedentemente, le popolazioni trasportate forzatamente sui territori americani venivano catturate in diverse zone dell'Africa e mescolate nel processo della schiavitù, motivo per cui non è facilmente rintracciabile un'origine precisa degli elementi musicali presi singolarmente; come segnala Aharonián: “[...] le musiche di cento schiavi neri nel Montevideo del 1790 potevano essere dieci musiche appartenenti a dieci tradizioni differenti.”<sup>28</sup>

Le caratteristiche del *candombe* afromontevideano, quindi, sono costituite da un conglomerato di elementi che confluiscono in un processo di “traduzione”, a partire da una diversità di componenti appartenenti a un passato scomparso oltre oceano. Come risultato di tale processo si configura una “lingua franca musicale” che contiene le componenti essenziali sopravvissute attraverso la sommatoria e la combinazione delle memorie individuali e collettive, versate nella creazione di un nuovo gruppo umano emarginato. Questo nuovo collettivo traspone le sue necessità di incontro e intrattenimento mediante il ballo e costruisce una musica propria e nuova, sulla base di ritmi sincopati costituiti da una microstruttura binaria inserita in una macrostruttura continua, senza limiti temporali predefiniti (nello schema dei rituali che includono la “trance”). I ritmi vengono eseguiti mediante il suono

---

<sup>27</sup> Cfr.: Frigerio, Alejandro, e Eva Lamborghini. 2009. «El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca”». *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30: 93–118. <http://www.redalyc.org/pdf/1809/180913916006.pdf>.

Ferreira, Luis. 1997. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue Sepé.

<sup>28</sup> “[...] las musicas de cien esclavos negros en el Montevideo de 1790 podían ser diez musicas de tradiciones diferentes.”

Aharonián, Coriún. 1994. «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 15 (2): 189–225. Pag. 196.

prodotto con tamburi fatti da barili di legno di diverse dimensioni e membrane di cuoio inchiodato, che si tendono col calore del fuoco.

---

## 1.2. Migrazioni europee

Lungo il XX secolo, a causa soprattutto della situazione economica risultante dai due dopoguerra, si assiste all'arrivo di migranti europei in grande quantità alle diverse zone del continente americano. Avvengono in questo modo delle ulteriori e profonde trasformazioni degli scenari nazionali che daranno come risultato sia nuovi soggetti sociali, sia nuovi oggetti culturali e artistici, frutto delle mutue influenze e adattamenti formali e contenutistici.

In particolare, nel Rio de la Plata, va segnalato il peso della componente migratoria italiana, oltre a quella spagnola già presente e ormai radicata (*criollos*)<sup>29</sup>, che sarà determinante nella configurazione dei caratteri propri delle due città-porto, Buenos Aires e Montevideo.

Come segnala Jonathan Naní La Terra, nel suo studio sulla costruzione identitaria e le migrazioni,<sup>30</sup> “L'Argentina possiede una storia migratoria lunga e complessa, caratterizzata da un costante flusso di migranti provenienti da altri continenti e nazioni.” Ma questo flusso, sia di persone che di oggetti culturali, portatori di diversità, non sarà unidirezionale:

La coesistenza di differenze forma parte della natura metonimica di una storia incrociata. In America, la presenza delle culture conquistate, e delle loro lingue, si interseca con l'afflusso di immigranti in diverse ondate, volontari o forzati, provenienti da diverse parti del pianeta.

---

<sup>29</sup> Il termine *criollos* può essere tradotto come “creoli”, anche se quest'ultima denominazione è più usata in rapporto ai meticci (*créole*) di origine francese-americano. In Sud America spesso viene utilizzato come sinonimo di “nazionale”.

<sup>30</sup> Cfr.: Naní La Terra, Jonathan. 2012. «Analisi degli oggetti nei processi di costruzione identitaria in contesti migratori transnazionali». *ANTROCOM Online Journal of Anthropology* 8 (2): 301–10.  
<http://www.antrocom.net/upload/sub/antrocom/080212/01-Antrocom-ita.pdf>.

Questo statuto della diversità è bilanciato dall'attrazione esercitata, in contrappeso, dalla terra indigena, camuffata in modo discontinuo dalla città, tellurica, urbana, metropolitana, portuale. L'immigrato arriva a costruirsi un mondo ma si trova di fronte a un mondo da costruire. Un altro movimento, ugualmente forte, si esercita nella direzione opposta: l'attrazione per la ricerca delle origini, il ritorno alle terre che hanno originato gli emigranti [...] <sup>31</sup>

In queste oscillazioni d'identità si costituirà il terreno fertile per lo sviluppo del tango. Come si vedrà nei capitoli dedicati ai casi particolari studiati, Buenos Aires e Montevideo sono i luoghi di nascita, crescita, decadenza e ciclica rinascita del tango, una musica la cui maturità si trasferirà e si diffonderà più tardi in Europa e nel mondo, a seguito dei flussi culturali che fanno parte ormai dell'attualità globalizzata.

L'espansione a livello planetario dell'industria culturale, inquadrata nell'espansione capitalista del secondo dopoguerra, e l'affermarsi degli Stati Uniti e dei codici culturali anglosassoni alla testa di questo processo, produrrà anche nel Rio de la Plata una particolare versione stilistica del rock, peraltro non meno particolare di quanto può esserlo un certo rock italiano, brasiliano, tedesco, ecc. Nel capitolo 2 verranno osservate le prime tappe di questo incontro-scontro, dal punto di vista offerto dalla presenza cinematografica della musica nei primi film "musical" nei quali appare il rock negli anni Sessanta.

Per quanto riguarda le oscillazioni dei flussi culturali, sarà possibile osservare una differenza netta tra la prima metà del Novecento - nella quale ripercorreremo alcune tracce del tango e della sua diffusione europea e hollywoodiana da sud a nord -, e la seconda metà del secolo, nella quale osserveremo il fenomeno musicale del rock

---

<sup>31</sup> "La coexistencia de diferencias forma parte de la naturaleza metonímica de una historia cruzada. En América, la presencia de las culturas conquistadas, sus lenguas, se cruza con la afluencia de inmigrantes de distintas olas, voluntarios o forzados, procedentes desde distintos puntos del planeta. Ese estatuto de la diversidad se equilibra con la atracción que ejerce, en contrapeso, la tierra indígena, disimulada discontinuamente por la ciudad, telúrica, urbana, metropolitana, portuaria. El inmigrante llega para hacerse de un mundo pero se enfrenta con un mundo por hacer. Otro movimiento, igualmente fuerte, se ejerce en el otro sentido: la atracción por la búsqueda de los orígenes, la vuelta a tierras que originaron emigrantes [...]"  
Block de Behar, Lisa. 2000. «Globalización, Tercer Mundo, Literatura Comparada». *INSOMNIA* 136 (1): 6–7.

nella direzione inversa, vale a dire l'ingresso di una musica proveniente dall'estero sulla cultura locale.

---

## 2. Il problema dell'Identità Culturale in contesti periferici

### 2.1. Definizioni operative e contraddizioni

Per arrivare a una delimitazione del concetto di “identità culturale” applicabile al contesto rioplatense, partiremo dalla definizione delle sue componenti “cultura” e “identità”. Il nostro ragionamento verrà condotto a partire da alcune definizioni piuttosto condivise che confluiscono nell’idea dell’identità culturale come processo in permanente costruzione.

Uno dei possibili punti di partenza storici è costituito dalla definizione enunciata nel 1871 dall'antropologo inglese Edward Tylor (1832-1917). Egli definisce “cultura o civilizzazione”:

[...] intesa nel suo ampio senso etnografico, come quell’insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l’arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall’uomo come membro di una società.<sup>32</sup>

Quello di Tylor costituisce “uno dei primi tentativi di dare una definizione scientifica del concetto di cultura [e di] elaborare una definizione che delimiti in maniera precisa l’ambito dei fenomeni culturali come oggetto di analisi delle scienze sociali”.<sup>33</sup>

Come sottolineato dai diversi autori che riprendono Tylor, “uno dei tratti più innovativi di questa definizione è quindi l’allargamento dell’etichetta culturale a

---

<sup>32</sup> “Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.”

Tylor, Edward Burnett. *Cultura primitiva*. (Ediz. orig. 1871). Edizione consultata: Tylor, Edward Burnett. 2016. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. 2 vol. Mineola: Dover. Pag. 23.

<sup>33</sup> Crespi, Isabella. 2015. *Cultura/e nella società multiculturale: riflessioni sociologiche*. Macerata: eum. Pag.31.

dimensioni che non sono propriamente intellettuali”<sup>34</sup> bensì “espressione di totalità della vita sociale dell’uomo”<sup>35</sup>. Secondo Crespi:

[...] con questa conclusione l’antropologo supera la separazione in classi, ceti o strati sociali, e sancisce che la cultura è una caratteristica dell’uomo in quanto essere appartenente a una società, indipendentemente dal luogo in cui si trova o dalla modalità con cui essa è organizzata.<sup>36</sup>

Secondo la definizione descrittiva tyloriana, che influenzerà per circa mezzo secolo il pensiero antropologico e sociologico, le tre principali componenti della cultura sono: ciò che gli individui *pensano* (la religione, la morale, il diritto, cioè quei complessi di norme e di credenze elaborate in maniera più o meno formalizzata); ciò che *fanno* (i costumi e le abitudini acquisite dagli esseri umani in quanto integranti di una data comunità); e ciò che *producono* (gli artefatti, ossia i prodotti del lavoro umano, che non sono più limitati alle opere d’arte ma comprendono anche oggetti di uso quotidiano).

Intenderemo, quindi, come cultura, in questi termini ormai ampiamente accettati, la totalità di quella costruzione materiale, intellettuale, spirituale, che una data comunità mette in atto quotidianamente, in modo incessante.

Questa definizione sottolinea gli elementi comuni di ciascuna cultura, evitando così l’etnocentrismo e l’elitismo tipico del pensiero pre-antropologico, anche se, come vedremo, questi sono ancora presenti in diversi gradi e operano in diversi modi sulle trasformazioni culturali.

Infatti, se da un lato esiste un apparente consenso su questa definizione nella sua essenza antropologica, da varie parti legittimato - al punto di essere stata

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Cuche, Denys. 2006. *La nozione di cultura nelle scienze sociali*. Bologna: il Mulino.

<sup>36</sup> Crespi. Op. cit. Pag.31.

consacrata sia a livello di dichiarazioni internazionali multilaterali<sup>37</sup> che dai dizionari d'uso corrente<sup>38</sup> -, risulta utile ricordare e riconoscere che continuano a circolare e operare socialmente altre accezioni e concetti di “cultura” nell'uso abituale del termine. Si prendano ad esempio le pagine culturali dei quotidiani, nelle quali si restringe l'applicazione del termine alla designazione delle manifestazioni artistiche, letterarie, etc. Tale dicotomia è presente anche nel mondo accademico e, come segnalato da Raymond Williams, è possibile incontrare contemporaneamente le due definizioni:

(1) cultura come un insieme di attività rappresentative e testuali, alle quali talvolta si allude come cultura estetica o espressiva; e (2) cultura come forma totale di vita, come una organizzazione materiale di attività.<sup>39</sup>

Il caso più restrittivo in questo senso è quello in cui la parola viene assimilata alla conoscenza e il dominio di ciò che si sottintende come “Alta Cultura”, concetto secondo il quale una persona può possedere una “buona cultura” (“avere molta cultura”, “essere molto colta”, etc.) mentre un'altra persona, gruppo sociale, etnia, etc. ne può avere “poca” o addirittura esserne priva.

---

<sup>37</sup> Definizione UNESCO di cultura: «La cultura in senso lato può essere considerata come l'insieme degli aspetti spirituali, materiali, intellettuali ed emozionali unici nel loro genere che contraddistinguono una società o un gruppo sociale. Essa non comprende solo l'arte e la letteratura, ma anche i modi di vita, i diritti fondamentali degli esseri umani, i sistemi di valori, le tradizioni e le credenze». Conferenza mondiale sulle politiche culturali. Rapporto finale della conferenza internazionale organizzata dall'UNESCO a Città del Messico dal 26 luglio al 6 agosto 1982. ([www.unesco.org](http://www.unesco.org))

<sup>38</sup> Dizionario Devoto-Oli: "In senso antropologico, il complesso delle manifestazioni della vita materiale, sociale e spirituale di un popolo o di un gruppo etnico, in relazione alle varie fasi di un processo evolutivo o ai diversi periodi storici o alle condizioni ambientali".  
Devoto, Giacomo, Gian Carlo Oli, Luca Serianni, e Maurizio Trifone. 2017. *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo 2018*. Firenze: Le Monnier.

<sup>39</sup> “(1) cultura como un conjunto de actividades representativas y textuales, a la que en ocasiones se alude como cultura estética o expresiva; y (2) cultura como forma total de vida, como una organización material de actividades.”

Williams, Raymond. 1976. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press. Citato da Grossberg, Lawrence. 2010. *Estudios Culturales. Teoría, política y práctica*. A cura di Chantal Cornut-Gentile D'Arcy. Tradotto da Elena Oliete Aldea. Valencia: Letra Capital. Pag.271.

Queste polemiche attraversano permanentemente le discussioni sulla collocazione sociale dei generi musicali e, secondo autori come Jacques Attali<sup>40</sup>, questo avviene sulla musica in modo più notorio rispetto ad altre attività culturali, sulla base della sua teoria interpretativa che collega gli sviluppi dei linguaggi e i contenuti musicali ai cambiamenti storici dei paradigmi economici. Se da una parte è vero che l'artisticità o meno delle diverse espressioni culturali in cui si manifestano dei contenuti attraverso determinate forme date a dei materiali di base, viene messa in discussione praticamente in tutti i campi che aspirano alla categoria di Arte, il caso della materia sonora articolata musicalmente sarebbe un caso particolare dovuto alla sua astrattezza. La discussione viene ripresa da varie parti e, nel corso degli anni '70 e '80, si assiste all'ingresso definitivo degli studi sulla *Popular Music* nel campo accademico.

In ogni caso, sarà utile tenere conto dell'esistenza dei due concetti contrapposti di cultura, pure nella loro collocazione ideologica estrema poiché, come segnala il musicologo uruguayano Coriún Aharonián<sup>41</sup>: “[...] l’accezione più ampia di cultura, comprende tanto l’approssimazione antropologica in un estremo, quanto quella classista eurocentrica nell’altro”.<sup>42</sup>

Se si parte dal punto di vista collocato in quest'ultimo estremo, spesso fortemente all'opera nei meccanismi di accettazione di un prodotto culturale, l'accezione antropologica di cultura appare come un concetto relativamente troppo nuovo e, come all'epoca dell'Illuminismo, si parla ancora di “civilizzazione”, contrapponendola a “barbarie”.

La civilizzazione, in questo paradigma, comporta un significato valutativo e rimanda al riconoscimento di uno sviluppo di tipo lineare, unidirezionale, e

---

<sup>40</sup> Cfr.: Attali, Jacques. 1977. *Rumori : saggio sull'economia politica della musica*. Milano: Mazzotta.

<sup>41</sup> Coriún Aharonián (Uruguay 1940-2017) musicologo e compositore d'avanguardia, importante riferimento nel campo delle riflessioni sui fenomeni culturali da una prospettiva anti-coloniale.

<sup>42</sup> “[...] la acepción más amplia de cultura, englobando tanto la aproximación antropológica en un extremo como la clasista euro-centrista en el otro.”  
Aharonián, Coriún. Op.cit. Pag.189.



dell'esistenza di diverse tappe in quella linea di sviluppo o "evoluzione culturale" delle comunità, che permetterebbe di paragonarle e ordinarle in una scala. Questa dicotomia continua a essere presente in certi contesti, come per esempio quello di cui qui ci occupiamo. Da questo uso limitante del termine sorge la necessità di aggettivare come "cultura popolare" le espressioni non appartenenti a quella sfera socialmente legittimata della "cultura colta" che, nel caso dei paesi periferici, è associata in modo univoco all'origine europea delle manifestazioni considerate "artistiche" in maniera esclusiva ed escludente.

Uno dei maggiori problemi che affligge l'attuale musicologia è la disintegrazione dei concetti di *alto* e *basso* [corsivo nostro] come valori estetici; questo ha naturalmente avuto un impatto in altre aree tematiche [...] basti pensare in che misura gli **studi culturali** hanno invaso [lo studio della letteratura] inglese come disciplina accademica. Ciò di cui la musicologia ha bisogno ora è un nuovo modello teorico capace di abbracciare tutta la musica.<sup>43</sup>

Gli studi culturali, a partire dalla cosiddetta Scuola di Birmingham, costituiscono il principale insieme di discipline di riferimento che hanno affrontato in epoca recente la dicotomia alto/basso a livello culturale. In quella stessa direzione, Aharonián segnala la necessità di mettere in evidenza i miti che riguardano "La" cultura:

[...] supporre che la cultura è una sola, e dare per scontato che essa è la cultura dominante della nostra società, scritta con o senza maiuscole. [...] Le culture sono molte. Oggi e in questo mondo, e pure prima di oggi. Molte, moltissime. Fuori dalla nostra società e anche dentro a essa.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> "One of the biggest problems facing current musicology is the disintegration of high and low as aesthetic values, something that has, of course, had an impact already in other subject areas: consider how far **cultural studies** has encroached upon English as an academic discipline. What musicology needs now is a new theoretical model capable of embracing all music."

Scott, Derek B. 2004. «Postmodernism and music». In *The Routledge Companion to Postmodernism*, a.c.di Stuart Sim, 2nd ed, 122–32. London: Routledge. Pag.129.

<sup>44</sup> [...] suponer que la cultura es una sola, y dar por sentado que es la cultura dominante de nuestra sociedad, escrita con o sin mayúscula [...] Las culturas son muchas. Hoy y en este mundo, y también antes de hoy. Muchas, muchísimas. Fuera de nuestra sociedad y también dentro de ella. Aharonián, Coriún. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. 2º ed. Montevideo: Tacuabé. Pag. 75

D'altronde, le dinamiche odierne di permanente trasformazione mettono in dubbio la piena validità delle prime accezioni antropologiche di cultura; autori come Callari Galli, segnalano criticamente che “la definizione Tyloriana di cultura, dall’aspetto ‘olistico’, si adattava soprattutto a società piccole, omogenee e isolate, [...] nel tempo e nello spazio [...] che proprio per queste caratteristiche potevano essere considerate un legittimo oggetto di studio delle scienze sociali occidentali”<sup>45</sup>; Callari Galli, trasponendo questi concetti all’attualità, propone:

La società attuale è continuamente oggetto di trasformazioni e cambiamenti che ne mutano la fisionomia. Le tessere del mosaico culturale non sono più separate fra loro, anzi si mescolano fino a comporre nuovi puzzle culturali. All’interno di un singolo Stato non troviamo unità di religione, lingua, consuetudini, ma una amalgama disomogenea composta dalla sommatoria delle diverse fotografie culturali.<sup>46</sup>

Aharonián va oltre, e afferma che nonostante l’apparente ovvietà di queste affermazioni, “...si perde la coscienza della molteplicità delle culture e si cade nel vecchio errore culturo-centrista europeo”, inquadrato storicamente nello sviluppo imperialistico europeo, trasformato nell’attuale sistema del capitale transnazionale, e dal quale se ne deriva uno dei miti segnalati nella sua analisi della musicologia e la cultura nei contesti del terzo mondo: quello dell’inevitabilità della dipendenza.<sup>47</sup>

Questa precisazione sulla dipendenza risulta utile per la comprensione di alcuni meccanismi culturali di legittimazione di determinati fenomeni, come a esempio il tango, che nasce nei circoli più marginali della società, e viene accettato dalla borghesia locale rioplatense come parte della propria cultura, soltanto al suo ritorno

---

<sup>45</sup> Callari Galli, Matilde. 2004. «Cultura e contemporaneità. Nuovi scenari per un concetto “compromesso”». *Rassegna Italiana di Sociologia* XLV (1): 21–36. <https://doi.org/10.1423/13195>. Citato da Crespi. Op.cit. Pag.32.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Cfr. Aharonián. 1994. Op.cit.

“trionfale” dall’Europa, in particolare a partire dal successo riscosso dal tango come danza a Parigi.<sup>48</sup>

Definire quindi la cultura come l’insieme delle conquiste materiali e spirituali di una comunità implica asserire che non esiste una cultura universale, bensì che ogni comunità possiede una propria cultura. Da questo deriva la necessità di concentrarsi, quindi, sul concetto di identità.

## **2.2. Identità come processo dinamico**

Il concetto di *identità* viene di solito definito a partire dall’appartenenza o dalla differenza. In questo senso è un concetto polivalente che può definire quello che ci unisce, ma anche quello che ci separa. La definizione a partire dall’appartenenza implica il riconoscimento di certe manifestazioni in altre persone che coincidono con le mie, e pertanto mi fanno sentire parte di quel gruppo. Tutto ciò che ci identifica, ci rende “identici” in qualche misura e in determinati modi, ad altri soggetti con i quali ci identifichiamo in alcuni aspetti particolari, ma, nello stesso tempo, quegli stessi elementi ci differenziano da altri soggetti che considereremo quindi i “diversi”.

L’identità culturale potrebbe, quindi, essere definita dal radicarsi di un determinato senso di appartenenza, a partire dalle produzioni materiali e spirituali realizzate da una comunità in maniera differente rispetto a un’altra.

Come complemento del concetto d’identità, la *differenza* è legata al concetto dell’*altro* e pone il problema dell’alterità almeno a due livelli, la dimensione individuale e la dimensione sociale: riconosco me stesso come individuo in quanto sono e intendo essere diverso rispetto a un’altro individuo; in modo similare, se una

---

<sup>48</sup> Questo processo si produsse nei primi decenni del secolo XX, anni in cui era abituale per le famiglie aristocratiche argentine trascorrere soggiorni di svago a Parigi. La questione delle origini del tango verrà affrontata nel capitolo 2.

comunità si differenzia da un'altra comunità, nella stessa misura lo faranno le loro culture.

Questo comporta il pericolo di privilegiare i fattori di separazione rispetto agli elementi unificatori. L'esacerbazione delle differenze può comportare risultati terribili, come di fatto è dimostrato dalla storia. Anche in questo caso la musica appare come uno spazio di mediazione privilegiato per osservare la proiezione di conflitti, come segnala Magdalena Waligorska, nell'introduzione della raccolta di saggi significativamente intitolata *Musica, Essere ed Appartenenza: Articolazioni del Sé e dell'Altro nel campo musicale*:

[...] la musica è forse il 'medium' più comunemente strumentalizzato al servizio delle grandi narrative che sostengono le identità collettive. Nonostante ciò, questa abilità di convocare l'emozione umana è una spada a doppio filo. L'esperienza musicale può promuovere un senso di appartenenza e rinforzare i confini tra i gruppi sociali. Essa può anche alimentare disaffezione e creare spazi di alterità.<sup>49</sup>

Questo problema, peraltro grave, può essere osservato, in realtà, anche in un'ottica diversa, a partire dalla possibilità di riconoscere un rapporto di tipo dialettico tra quello che ci unisce e quello che ci separa. Possiamo così vedere la dialettica dell'identità come un processo definito permanentemente nelle interazioni che si stabiliscono fra l'appartenenza e la differenza. L'una è parte dell'altra, e non possono essere separate. Il concetto di narratività viene proposto come strumento interpretativo dell'esperienza musicale:

---

<sup>49</sup> “[...] music is perhaps the medium most commonly instrumentalised in the service of the grand narratives that underpin collective identities. However, its ability to evoke human emotion is a double-edged sword. Musical experience can promote a sense of belonging and reinforce boundaries between social groups. It can also feed disaffection and create spaces of alterity.”

Waligórska, Magdalena. 2013. *Music, Longing and Belonging: Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars. Pag.1.

[La musica] costruisce il nostro senso dell'identità attraverso le esperienze dirette che offre il corpo, il tempo e la sociabilità, esperienze che ci permettono di collocare noi stessi in narrazioni culturali immaginarie.<sup>50</sup>

Il concetto di narratività, applicato alla dimensione dinamica dei processi culturali, permette di superare le concezioni statiche dell'identità mediante le articolazioni, mediazioni e negoziazioni identitarie:

Il fatto che l'esperienza musicale da un lato codifichi queste 'narrazioni culturali immaginarie' e dall'altro ci fornisca l'opportunità di attuare le nostre identità sociali in pubblico rende la musica un mezzo particolarmente potente di negoziazione dell'identità [...]<sup>51</sup>

Se intendiamo, quindi, la cultura come un fenomeno dinamico, in quanto le comunità producono incessantemente nuove realizzazioni materiali e spirituali, la definizione proposta di "identità culturale" corrisponderà a una visione dialettica della realtà, nella quale si prende come punto di partenza l'assunzione del fatto che, nel tessuto sociale, tutto quanto è in movimento e in permanente trasformazione.

Se la cultura è un processo, lo sarà anche l'identità culturale, un processo non statico ma di ricerca e costruzione continua, nel quale non si raggiunge uno stato fisso ma si assiste a una mobilità permanente. In questa visione dialettica della cultura, l'identità non sarebbe quindi qualcosa di fermo e invariabile, bensì un processo in costruzione quotidiana. Quello che oggi può apparire estraneo all'identità di una comunità, potrebbe essere parte di essa tra, diciamo, cent'anni, in funzione di variabili imprevedibili, complesse e incrociate.

---

<sup>50</sup> "[...] constructs our sense of identity through the direct experiences it offers the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginary cultural narratives".  
Frith, Simon. 2007. *Taking popular music seriously: selected essays*. Aldershot: Ashgate. Pag.124.

<sup>51</sup> "The fact that musical experience both encodes these "imaginary cultural narratives" and provides us with opportunities to perform our social identities in public renders music a particularly powerful medium of identity negotiation"  
Waligórska, Op.cit. Pag.2

Per citare un esempio nel campo musicale, l'impostazione della voce nel canto lirico nacque come una necessità di funzionalità acustica; con l'avvento dell'amplificazione quella necessità viene meno, e cambia l'impostazione vocale nella musica leggera, ma si mantiene nei teatri d'opera, diventando così un segno d'identità stilistico, ma non soltanto: identifichiamo quel modo di cantare con tutto un mondo di significati associati a un genere musicale, un momento storico, una geografia, una classe sociale che frequenta maggioritariamente i teatri operistici, etc. Un altro esempio locale, di caratteristiche similari visto che riguarda anch'esso l'impostazione vocale, ma nell'ambito del carnevale uruguayano, è quello dei cori popolari della "murga", dal timbro assai particolare, sorto dalla necessità di cantare in scenari all'aria aperta, e divenuto un marchio di stile fortemente associato all'identità popolare montevideana.<sup>52</sup>

Dal momento in cui accettiamo l'idea che l'identità culturale si costruisce quotidianamente, possiamo osservare che il processo è permanentemente soggetto ad alti gradi di esposizione, in modo tale da ricevere le più svariate influenze. Questo fenomeno si è sempre verificato, anche prima dell'attuale fenomeno della globalizzazione. Uno dei fattori che probabilmente è cambiato sono i tempi di diffusione e dispersione, ma non necessariamente quelli di assimilazione.<sup>53</sup>

Come abbiamo già riferito a modo d'esempio, l'accettazione del tango da parte delle borghesie del Río de la Plata, avviene una volta che questo ebbe successo a Parigi<sup>54</sup>, nei primi decenni del Novecento. La diffusione all'epoca non era accelerata dalla tecnologia. Nel caso più recente del Rock, il processo di legittimazione avviene a un altro livello, la cui dinamica si svolge attorno ad un asse di discorso dialettico diverso,

---

<sup>52</sup> Nel capitolo sull'Uruguay verrà sviluppata questa particolare manifestazione culturale.

<sup>53</sup> Aharonián. 2000. Op.cit.

<sup>54</sup> "Although tango originated in the Río de la Plata region (ca. 1880), it was only after it achieved success in the main capitals of the world (ca. 1911-1913 and again after World War I) that it gained full popularity in its original setting." Savigliano, Marta. 2018. *Tango And The Political Economy Of Passion*. London: Routledge. Pag.11.

quello generazionale<sup>55</sup>, nel quale entrano in gioco altri fattori. Infatti, il fattore generazionale si è rivelato come il fulcro delle dinamiche più frequenti di dibattito culturale intorno all'apparizione di nuovi generi musicali, unita alla questione di classe declinata di volta in volta in base al contesto di provenienza - questione che già si poteva intuire nell'accettazione del tango.

Se ci poniamo la domanda riguardo le basi sulle quali si costruisce il processo dell'identità, possiamo affermare che le comunità basano sempre la loro identità intorno a più di un elemento, anche se possono emergere, all'interno di quella molteplicità, diversi tipi di priorità in determinati momenti storici. Tra le manifestazioni della cultura che permettono lo sviluppo del senso di appartenenza a una comunità, o un sottogruppo al suo interno, possiamo enumerare elementi assai diversi che includono i rapporti economici, le associazioni professionali, le credenze, l'idioma, la definizione ed i cambiamenti delle frontiere nazionali, le mode nell'abbigliamento, la musica, etc. Nel corso della storia l'identità sembra essersi costruita attorno a tali elementi, ciononostante appaiono periodicamente altri fattori che conformano con diversi gradi d'intensità delle nuove identità, come ad esempio i fondamentalismi religiosi o, più recentemente, la questione di genere e la sessualità: "la cultura si acquisisce in una determinata società e, quindi, cambia col mutare della stessa e varia da società a società".<sup>56</sup>

Possiamo anche affermare che un individuo costruisce la sua identità sulla base della mediazione tra elementi che, a priori, appartengono a comunità diverse. Risulta pertinente segnalare, nondimeno, che, come segnala Benedict Anderson<sup>57</sup>, la comunità è qualcosa di "immaginato", poiché ogni singolo membro assume l'esistenza di un

---

<sup>55</sup> Si veda: Baroni, Mario, e Franco Nanni. 1989. *Crescere con il rock: l'educazione musicale nella società dei mass-media*. Bologna: Clueb. Pag.136 e segg.

<sup>56</sup> Crespi. Op.cit. Pag.31.

<sup>57</sup> Anderson, Benedict Richard O'Gorman., Marco D'Eramo, e Marco Vignale. 1996. *Comunità immaginate : origini e diffusione dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri.

insieme di persone che appartengono a quella comunità senza conoscerle tutte e ciascuna di esse:

È immaginata in quanto gli abitanti della più piccola nazione non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità.<sup>58</sup>

A sostegno di quest'affermazione, Anderson cita a sua volta Seton-Watson:

Tutto quello che posso dire è che una nazione esiste quando un numero significativo di persone all'interno di una comunità si considera come costituente una nazione, o agisce come se ne avesse costituita una.<sup>59</sup>

Il riconoscimento della permanente mobilità degli elementi che generano la cultura, e sui quali si costruisce l'identità, è importante per capire e superare le concezioni operanti in maniera divergente che intendono l'identità culturale come qualcosa di permanente, statico, fisso, degno di conservazione in un museo. Potremmo affermare, seguendo tale principio, che una cultura diventa statica quando la comunità che l'ha prodotta è scomparsa, ma persino questa affermazione risulta contestabile dalle conseguenze delle ricerche storiche, che possono mettere in evidenza aspetti sconosciuti o marginali di culture o fenomeni ormai scomparsi, producendo processi variegati che vanno, ad esempio, dal *revival*, ai casi di ri-significazioni, e riscoperte. In anni recenti, ad esempio, si è assistito in Uruguay alla rivendicazione della sopravvivenza culturale *Charrúa*<sup>60</sup>, a partire da posizioni ideologiche legate alla difesa dei diritti umani, da un lato, e alla ricerca di valori filosofici legati all'ecologia, al di fuori del sistema economico consumista, alla ricerca di un contatto più stretto con la natura, etc. Questi tentativi di riscrittura storica in chiave revival sono stati comunque

---

<sup>58</sup> *Ibid.* Pag.25.

<sup>59</sup> Seton-Watson, Hugh. 1977. *Nations and States: An Enquiry Into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. London: Methuen. Pag. 5:

<sup>60</sup> Cfr.: López Mazz. Op. cit.



oggetto di polemiche. Ma in questi processi dinamici, persino gli aspetti che potrebbero considerarsi apparentemente più alienanti, nel senso letterale di *alieni*, esterni a una data comunità, possono finire per formare parte della sua identità, nella misura in cui è la cultura di quella comunità, o una parte di essa, ad accettare o causare la loro inclusione.<sup>61</sup>

Tenendo conto di questi presupposti, possiamo pensare che, a conseguenza dell'introduzione di determinati elementi, una cultura - e quindi un'identità culturale - può essere fortemente modificata dall'esterno, e questo potrebbe verificarsi in alcuni casi contro la volontà della comunità, in altri in modo consenziente, e in altri ancora con la compiacente ignoranza di tali trasformazioni da parte delle diverse componenti che la formano.

Di fronte a questa problematica si possono configurare diverse posizioni e atteggiamenti da parte delle molteplici forze che interagiscono sul campo della costruzione identitaria: le politiche ufficiali, il mercato, i produttori di oggetti simbolici - siano essi considerati "artisti" o semplici intrattenitori -, tutti risultano responsabili, in qualche modo, e in diversa misura, delle dinamiche messe in gioco dalle quali scaturiscono i processi e i risultati nei termini delle trasformazioni osservabili sulle diverse identità coesistenti e il loro divenire.

Le valutazioni che entrano in gioco a questo punto implicano una presa di posizione rispetto agli interessi particolari e i rapporti che si stabiliscono tra il campo culturale e quello economico, politico, sociale. In questo senso, possiamo osservare l'esistenza di opposti paradigmi: da una parte coloro che intendono necessaria per i membri di una comunità la costruzione di una identità propria e specifica e mettono in rilievo l'importanza di contare con gli strumenti per la sua affermazione; dall'altra, i meccanismi di mercato per cui la massificazione dei potenziali consumatori di un prodotto unico richiede l'omogeneizzazione delle identità particolari, in quanto la diversità culturale si costituisce in questo caso come un ostacolo economico.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Si pensi ad esempio al fast food o ai "Shopping Center".

<sup>62</sup> "Ogni produttore sa che è assai più conveniente vendere un milione di dischi dello stesso cantante piuttosto che centomila dischi ciascuno per dieci cantanti diversi [...]". Baroni e Nanni. Op.cit. Pag. 20.

Paradossalmente questa strategia della massificazione è accompagnata dal discorso ideologico dell'individualismo: l'esacerbazione dell'individualità, la convinzione - funzionale agli interessi di una certa visione del mondo - di non avere necessità di elementi identificatori in quanto comunità, cioè che sia sufficiente l'*io* individuale. In questa direzione sembrano agire alcuni processi di cambiamento all'interno della cultura di massa, come ad esempio la supposizione che il prodotto finale possa assumere sempre di più le caratteristiche adeguate al consumatore finale, e non sia semplicemente il risultato di una catena di produzione predeterminata della quale il singolo individuo è appena l'ultimo anello.<sup>63</sup>

### **2.3. Cultura, identità, colonialismo**

Se mettiamo a confronto la questione dell'identità culturale da un lato, e dall'altro le conseguenze economiche derivate dai rapporti storici di dipendenza coloniali e neo-coloniali<sup>64</sup> (e le più recenti riletture postcoloniali dei fenomeni culturali) possiamo osservare che la presa di coscienza riguardo il problema sociale di soddisfare tutte le necessità umane - non soltanto quelle materiali, ma anche quelle intellettuali - e l'individuazione dei legami esistenti tra le diverse necessità, non è sempre un dato di fatto. In contesti sociali fortemente colpiti da carenze essenziali, l'importanza di fattori quali l'educazione, per esempio, non è necessariamente associata dalle politiche ufficiali (sia "neoliberiste" che "progressiste"), alle necessità di tipo estetico che configurano una vita umanamente degna. Si continua a pensare l'educazione in termini strumentali legati esclusivamente alla materialità, allo sbocco nel mondo del lavoro, senza dubbio importante, ma si trascurano i componenti della formazione sensibile delle persone e non si pensa alle conseguenze a lungo termine di tali carenze sui tessuti sociali.

---

<sup>63</sup> Cfr.: Castells, Manuel. 2006. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. México: Siglo Veintiuno.

<sup>64</sup> Si vedano in proposito: Beasley-Murray. Op.cit.

Young, Robert J. C. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

Eppure le necessità estetiche si manifestano e veicolano all'interno di ogni tipo di comunità, in un modo o nell'altro, ed è in quelle modalità di soddisfazione non materiale che si proiettano una serie di domande pertinenti riguardo alle produzioni e ai consumi culturali.

Le teorie critiche post-coloniali rivendicano “il diritto di tutti i popoli sulla terra allo stesso benessere materiale e culturale”<sup>65</sup>, a partire dalla constatazione che “[...] il mondo odierno è un mondo di disuguaglianza, e gran parte delle differenze ricadono sull'ampia divisione tra le popolazioni occidentali, e quelle non-occidentali”<sup>66</sup>. Come affermato da Young:

Questa divisione tra il resto [del mondo] e l'Occidente fu resa praticamente assoluta nel secolo XIX mediante l'espansione degli imperi europei, a conseguenza della quale nove decimi dell'intera superficie terrestre del globo sono controllati da potenze europee o derivate dall'Europa.<sup>67</sup>

E, in maniera ancora più rilevante per il nostro discorso:

Il dominio coloniale e imperiale fu legittimato da teorie antropologiche che rappresentavano sempre più i popoli del mondo colonizzato come inferiori, infantili o femminili (sic), incapaci di badare a se stessi (nonostante lo abbiano fatto perfettamente per millenni) e necessiti del governo paternale dell'Occidente nel loro proprio e miglior interesse (oggi si ritiene che richiedano "sviluppo"). La base di tali teorie antropologiche era il concetto di razza. In termini

---

<sup>65</sup> “Postcolonialism claims the right of all people on this earth to the same material and cultural well-being.” Young, Robert J. C. 2003. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. Pag.2.

<sup>66</sup> “The reality, though, is that the world today is a world of inequality, and much of the difference falls across the broad division between people of the west and those of the non-west.” *Ibid.*

<sup>67</sup> “This division between the rest and the west was made fairly absolute in the 19th century by the expansion of the European empires, as a result of which nine-tenths of the entire land surface of the globe was controlled by European, or European- derived, powers.” *Ibid.*

semplici, la relazione Occidente/Non-Occidente è stata pensata in termini di “bianchi” versus razze non bianche.<sup>68</sup>

#### **2.4. Modelli culturali e legittimazione. La questione nazionale.**

Il processo di costruzione quotidiana dell'identità culturale del quale ci occuperemo - che riguarda i due elementi considerati (il cinema e la musica) nella comunità geograficamente definita come Rio de la Plata - permette l'identificazione di certi elementi identitari condivisi dall'Argentina e l'Uruguay, da un lato, e alcuni tratti distintivi, dall'altro, nella determinazione dei quali si possono verificare alcune delle ipotesi enunciate e alcuni meccanismi di analisi di cui proponiamo l'applicazione.

Per introdurre adeguatamente il contesto culturale del Rio de la Plata nel secolo XX, inquadrato nella breve ma doverosa rassegna storica svolta nei paragrafi introduttivi, è necessario mettere a fuoco la questione della ricerca e la costruzione di un'identità culturale propria, in opposizione ai modelli *mainstream* europei e anglosassoni che hanno attraversato costantemente i territori sudamericani. Sebbene molti processi siano condivisi in ogni angolo del mondo, esistono delle particolarità determinate dalle condizioni storiche specifiche delle popolazioni di territori e mercati periferici, che si sono costituite e affermate sin dai tempi della Conquista, attraverso la colonizzazione, prima, e i processi d'indipendenza, poi. Tali particolarità caratterizzano le modalità con cui si verificano i processi di espansione dei modelli provenienti dai centri economico-culturali privilegiati e colonizzanti e le dinamiche di

---

<sup>68</sup> “Colonial and imperial rule was legitimized by anthropological theories which increasingly portrayed the peoples of the colonized world as inferior, childlike, or feminine, incapable of looking after themselves (despite having done so perfectly well for millennia) and requiring the paternal rule of the west for their own best interests (today they are deemed to require 'development'). The basis of such anthropological theories was the concept of race. In simple terms, the west-non-west relation was thought of in terms of whites versus the non-white races.” *Ibid.*

assimilazione o resistenza nei loro confronti<sup>69</sup>, la creazione propria e le dinamiche di riappropriazione che si possono osservare.<sup>70</sup>

Come segnalato da Briceño Linares “[...] la spiegazione della diversità culturale latinoamericana come semplice conseguenza della sua inserzione nel mercato mondiale, risulta in una riduzione del processo che la include ma è più complesso e prolungato”.<sup>71</sup> In questa spiegazione limitante del processo, l’eterogeneità culturale latinoamericana resterebbe limitata a un rapporto “transnazionale/nazionale, che non rende conto della molteplicità dei conflitti né delle matrici culturali storicamente costituite [...] all’interno delle società nazionali, regionali o locali”<sup>72</sup>.

Da un punto di vista diverso, ma complementare, Manuel Castells, ad esempio, vincola direttamente il ritorno dei discorsi identitari, e il dibattito sulla differenza culturale, ai processi di circolazione mondiale di persone, prodotti, capitali e informazione. L’avanzare della globalizzazione e le sue tendenze, secondo Castells,

---

<sup>69</sup> Il concetto di “resistenza” culturale nel campo della musica è sviluppato ulteriormente da vari autori latinoamericani. Si veda: Aharonián, Coriún. 1999. «Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya». In *Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, di Rodrigo Torres (ed.), 418–31. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM.  
Rodríguez Kees, Damián. 2006. *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

<sup>70</sup> Ci riferiamo qui di nuovo al “Manifesto Antropofagico” di Oswald de Andrade. Un trattamento approfondito a questo riguardo può trovarsi in:  
Pincherle, Maria Caterina. 1999. *La cultura cannibale: Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Roma: Meltemi.  
Di Eugenio, Alessia. 2018. «Spettri dell’Antropofagia: miti interpretativi, appropriazioni ed eredità contemporanee». Tesi di Dottorato, Bologna: Università di Bologna.

<sup>71</sup> “La explicación de la diversidad cultural latinoamericana como simple consecuencia de su inserción en el mercado mundial, resulta reductora de un proceso que la incluye, pero que es más complejo y prolongado.”  
Briceño Linares, Ybelice. 2015. *Del mestizaje a la hibridación: discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina*. Barcelona: Ybelice Briceño Linares. Pag.50.

<sup>72</sup> “[...] limitada a una relación transnacional>nacional, sin dar cuenta de la multiplicidad de conflictos, ni de matrices culturales históricamente constituidas [...] al interior de las sociedades nacionales, o regionales o locales, etc.”  
Trigo, Abril. 1997. *De la transculturación. (a/en) lo transnacional*. Citato da Briceño Linares. Op. cit. Pag.50.

sono propizi al ritorno del problema dell'identità come tema primario, e a una riattivazione della difesa della diversità culturale.<sup>73</sup>

Per García Canclini, uno dei principali teorici che hanno sviluppato il concetto di ibridazione culturale, le identità collettive in America Latina sarebbero oggi fortemente influenzate dal mercato e dal consumo, che sembrano in grado di produrre nuovi meccanismi di identificazione e nuovi vincoli sociali, i quali

[...] si manifestano piuttosto come comunità interpretative di consumatori, cioè gruppi di persone che condividono i gusti e i patti di lettura rispetto ad alcuni beni (gastronomici, sportivi, musicali) che danno loro delle identità condivise.<sup>74</sup>

In questo modo, la comunità nazionale si indebolisce, le nazioni non vengono più definite soltanto dal territorio e dalla storia comune, e la loro partecipazione, segmentata nel consumo mondiale, diventa la principale procedura che vincola i gruppi su scala mondiale.<sup>75</sup>

In senso contrario a questa visione, altri autori segnalano che l'attenzione sul fenomeno della globalizzazione non deve far perdere di vista il concetto di *nazionalità* come strumento teorico per analizzare i processi culturali. Nell'introduzione al libro intitolato *Musica, Identità Nazionale e Politica di posizionamento: Tra il locale e il Globale*, Biddle e Knights avvertono:

---

<sup>73</sup> Cfr.: Castells, Manuel. 2006. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol.II El poder de la identidad*. México: Siglo Veintiuno. Pag.50-51.

<sup>74</sup> “[...] se manifiestan más bien, como comunidades interpretativas de consumidores, es decir, conjuntos de personas que comparten gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas”.  
García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo. Pag. 196.

<sup>75</sup> Briceño Linares. Op.cit. Pag.24.

[...] una conseguenza di questa nuova attualità è stata che le concettualizzazioni del nazionalismo (dei nazionalismi, gli stati nazionali, la mitizzazione delle narrative nazionali e altre manifestazioni delle ideologie nazionali o nazionaliste) sono state in qualche modo emarginate o messe in secondo piano in un mondo sempre più dominato dai processi di globalizzazione, deterritorializzazione, trasmigrazione ed altre forme di ibridità culturale.<sup>76</sup>

A proporre la necessità del concetto di nazione per analizzare i contesti nei quali esso continua a operare, in quanto non superato dai processi del tardo capitalismo internazionale, troviamo i lavori di Homi Bhabha, in particolare l'associazione della nozione di *Narrazione* a quella di *Nazione*<sup>77</sup>, concetto quest'ultimo del quale, pur segnalando la sua ambivalenza, ne sottolinea la forza interpretativa.

Nell'ambito geografico e storico del quale ci occupiamo, d'altronde, la ricerca identitaria risulta fortemente legata alla questione nazionale, la quale viene innalzata come bandiera da tutto lo spettro ideologico e politico, non soltanto all'interno delle posizioni tradizionalmente identificabili come *destra storica*, chiaramente conservatrici, ma anche dalle visioni di sinistra e progressiste. Come segnala Marco D'Eramo nella presentazione di *Comunità Immaginate* di Benedict Anderson, nella sua categorizzazione storica di quattro tipi di nazionalismo:

[...] al cattivo nazionalismo dei fascisti viene contrapposto il buon nazionalismo dei popoli del terzo mondo nella loro lotta per l'indipendenza e contro l'imperialismo: i primi nazionalismi (le prime guerre d'indipendenza) sono emersi nel Nuovo Mondo [...], quindi, il primo tipo è il nazionalismo creolo. Il nazionalismo linguistico è tipico dell'Europa ed è una seconda forma di nazionalismo [...] un terzo tipo [è] l'ufficial-nazionalismo di dinastie fino ad allora cosmopolite che a fine '800 si scoprono un'identità nazionale [...] e un'ultima ondata di

---

<sup>76</sup> “[...] One consequence of this new topicality has been that conceptualizations of the national (of nationalisms, nation-states, national mythologizing narratives and other manifestations of national or nationalist ideologies) have been somewhat sidelined or second-leagued in a world increasingly dominated by the processes of globalization, deterritorialization, transmigration and forms of cultural hybridity.” Biddle, Ian, e Vanessa Knights, a c. di. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Ashgate popular and folk music series. Aldershot: Ashgate. Pag.1.

<sup>77</sup> Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. London, Routledge.

nazionalismi, quella del nostro secolo, [...] assembla i tre tipi precedenti soprattutto nelle indipendenze africane e asiatiche.<sup>78</sup>

L'identità nazionale forma parte dei conflitti concettuali che attraversano la vita culturale in almeno due assi, non sempre chiaramente differenziati, e in due direzioni non necessariamente opposte: da un lato si può parlare, semplificando i termini della discussione, di un nazionalismo che, in quanto eredità delle lotte independentiste, punta all'affermazione della cultura "propria" rispetto a quella imposta dal dominatore. In questo senso il "nuovo" è ciò che nasce *in situ*, come elemento simbolico di affermazione di un'identità nascente che aspira a sostituire quella dominante. Le cosiddette rivoluzioni independentiste del XIX secolo comportarono la necessità di contare su elementi simbolici unificatori che dovevano mettere in evidenza la novità e la differenza rispetto all'era coloniale.

È importante segnalare interessanti contraddizioni in questo senso come, ad esempio, le caratteristiche musicali decisamente europee degli inni nazionali latinoamericani, composti nel fragore delle guerre independentiste, i cui testi sono costituiti in larga parte da lodi all'eroismo e al sacrificio della vita in nome della libertà e dell'indipendenza dai dominatori europei, ma le cui musiche non contengono nessun elemento identitario che non risponda ai modelli musicali legittimati e legittimanti delle marce sinfoniche e degli inni ottocenteschi di stampo europeo.

La rivendicazione di una musica propria, frutto delle fusioni stilistiche locali, darà il *la* ai vari folklori nazionali sui quali i "criollos" proietteranno le aspirazioni di formare delle collettività omogenee, nella conformazione delle quali saranno privilegiate le classi governanti e le componenti bianche, rispetto agli elementi indigeni o di origine africana. Come mette in luce Mark Slobin nella sua analisi delle culture locali e delle musiche:

---

<sup>78</sup> Anderson. Op.cit. Pag. 25.



[...] in America Latina e nei Caraibi, la classe alta europeizzata minimizzò le tradizioni dei popoli indigeni e degli africani, importati come forza lavoro, in favore della ricerca di stili ‘ispanici’ come base per le loro culture musicali nazionali <sup>79</sup>.

In questa direzione, e attraverso lo sviluppo degli Stati-nazione sorti dalle lotte indipendentiste, sono da ricercare le origini dell’affermazione di un nazionalismo di carattere essenzialmente conservatore che si esprimerà politicamente nei secoli successivi, come abbiamo detto, sia in chiave di posizioni ideologiche di destra quanto di sinistra - almeno nei periodi in cui sono valide queste classificazioni, a destra come *anticomunismo*, a sinistra come *antimperialismo*. Dagli anni sessanta in avanti, la polarizzazione in questo senso diventa estrema e tragica, e la contraddizione nazionalismo-anticomunismo, nazionalismo-antimperialismo coincide sul piano culturale nella fissazione di modelli e la negazione dei processi di sviluppo dinamico. Come fa notare Callari Galli:

[...] la coincidenza di territorio, cultura, popolo, che [il modello di Tylor] presupponeva, è stato una delle più forti e diffuse motivazioni ideali e politiche per la nascita e la costruzione dello stato nazionale: essa ha costituito l’ispirazione per opere letterarie e imprese belliche, per ribellioni e conflitti. È stata la base di analisi politologiche, economiche, sociologiche e antropologiche; ha animato rimpianti e nostalgie tenaci sino a superare lo spazio di una vita.<sup>80</sup>

È interessante notare come il denominatore comune, in generale, sia la resistenza al nuovo e la diffidenza rispetto al forestiero. Risulta ineludibile, tuttavia, rimarcare la debolezza di queste spinte di affermazione locale, sulle quali si impone una questione di fondo mai realmente superata: la condizione coloniale e la mancanza di autostima che inevitabilmente ne deriva.

---

<sup>79</sup> “[...] in Latin America and the Caribbean, the Europeanized upper class downplayed the traditions of indigenous peoples and the imported African workforce in favor of a search for ‘Hispanic’ styles as the basis for national music cultures.” Slobin, Mark. 2011. *Folk Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. Pag.57.

<sup>80</sup> Callari Galli. Op. cit. Pag. 33.

Colonialismo. [...] Quasi due secoli di indipendenza formale, di statualità, ed è ancora colonialismo. Terzo mondo, sottosviluppo, dipendenza e [...] semi-periferia [...] Un nuovo scenario, neocoloniale ovviamente. Ma pur sempre ostinatamente coloniale, incomprensibile [...] ed è questo uno dei problemi di base per noi argentini [...] non siamo capaci di credere in noi stessi.<sup>81</sup>

Pur non potendo per ragioni di spazio e opportunità entrare nello specifico delle questioni strettamente politiche - vincolate agli sviluppi storici peculiari dei partiti e i movimenti delle aree latinoamericana, rioplatense, argentina, uruguaiana - risulta impossibile non rimarcare come le questioni identitarie da esse scaturite si riflettano nei prodotti culturali.

La dinamica culturale risultante da questi scontri dialettici contraddittori si esprime in qualche modo all'interno di ciascuna delle manifestazioni che conformano le culture locali. Nel caso dei diversi linguaggi artistici, è evidente la presenza di certi elementi "macro", mentre risulta meno evidente, e sarà oggetto di ricerca, la possibilità di rintracciare dei micro elementi costitutivi nei quali rilevare tanto le opposizioni quanto le trasversalità. Nel caso della musica possiamo considerare come "macro-elementi", ad esempio, i generi musicali da un lato e, dall'altro, rintracciare dei "micro-elementi" nei componenti intrinseci che li diversificano e li costituiscono; per esempio i timbri strumentali, le impostazioni vocali nel canto, la gestualità dei movimenti corporei associati all'interpretazione, alla ricezione e alla risposta mediante il ballo. Questi minimi componenti verranno descritti come "musemi" secondo la teoria proposta da Philip Tagg<sup>82</sup>, sulla quale ritorneremo più volte nello svolgimento della tesi.

---

<sup>81</sup> "Colonialism. [...] Almost two centuries of formal independence, of statehood, and still colonialism. Third World, underdeveloped, dependent and [...] semi-periphery [...] A new stage of colonialism, neocolonial, of course. But colonial nevertheless. [...] Incomprehensible[...] And this is one of the basic problems for us argentinos: We can't believe it ourselves."  
Savigliano. Op. cit. Pag.20.

<sup>82</sup> Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press. Pag.547. Per il concetto di musema si veda anche: Seeger, Charles. *Studies in Musicology, 1935-1975*. University of California Press, 1977.

Se abbiamo fatto riferimento al ruolo che la musica può occupare nell'analisi delle questioni identitarie, nondimeno significativa sarà l'inserzione di questa nella produzione audiovisiva. Nella zona d'incrocio tra i linguaggi musicali e il cinema, la questione si lega all'analisi delle funzioni attribuite alla musica nella costruzione del discorso cinematografico<sup>83</sup>. Appare in superficie la funzione referenziale, che permette l'identificazione di luoghi e periodi storici, ma in un'analisi più profonda i vincoli identitari possono essere trovati all'interno delle funzioni più sottili che la musica svolge associata alla narrazione testuale e visiva.

## 2.5. Identità locali e identità dominanti

La questione dell'identità è rintracciabile, ovviamente, nella costruzione di oggetti culturali nella cui produzione è intenzionalmente presente la volontà di veicolare determinati messaggi ideologici o l'intento d'imporre modelli di comportamento (o contromodelli), ma lo è anche nei casi in cui l'operazione avvenga a livello della fruizione, tanto della musica quanto del cinema, in modo non necessariamente esplicito o intenzionale.<sup>84</sup> In un'interessante sintesi concettuale, applicata al caso particolare dell'Uruguay, il compositore Daniel Maggiolo<sup>85</sup> riassume alcuni dei punti principali che attraversano la problematica dell'identità culturale da un punto di vista periferico rispetto ai centri di produzione accademica segnalando come “l'insieme delle pratiche di costruzione del significato in vigore all'interno di un sistema sociale” confluiscono nella “identificazione della cultura con l'identità di un popolo”. Ma la questione dell'identità risulta essere in permanente “tránsito [...] e in

---

<sup>83</sup> Cfr.: Lissa, Zofia. 1965. *Aesthetics of film music*. Kraków: PWM.

<sup>84</sup> Cfr.: Celli, Carlo. 2011. *National Identity in Global Cinema - How Movies Explain the World*. New York : Palgrave Macmillan.

Thiebaut, Inés. 2012. «Reseña de Teresa Fraile Prieto: Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea». *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n. 16.  
[https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_24.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_24.pdf).

<sup>85</sup> Daniel Maggiolo. Uruguay. 1956-2004. Compositore e docente.

discussione a vari livelli: identità umana, nazionale, personale, culturale, etnica e di genere<sup>86</sup>. La sua dinamica nella mobilità delle relazioni sociali e le trasformazioni del presente pone nuovi interrogativi e ripropone vecchie questioni: se i flussi migratori contemporanei sono determinati dalle differenze di opportunità e situazioni critiche estreme, dal punto di vista economico, tra le diverse regioni del mondo, ci si può chiedere se questa spiegazione non sia valida anche per i movimenti migratori in senso opposto - dall'Europa verso l'America del Sud, per esempio - verificatisi nella prima metà del XX secolo.

A sua volta la questione più generale può essere inquadrata nella prospettiva teorica degli studi post-coloniali<sup>87</sup> che mettono in rilievo l'intreccio tra le questioni etniche e sociali, segnalando

[...] l'importanza delle categorie di 'razza' ed 'etnicità come basi nell'analisi sociale [...]. Questo dibattito assume particolare importanza nel contesto latinoamericano dove, storicamente, la 'lotta di classe' fu posizionata come l'antagonismo primario, escludendo le lotte ancestrali dei popoli indigeni e afrodiscendenti. [...] relegandoli allo status di 'contadini', innalzando la questione di 'classe' sulle altre, la sinistra tradizionale collassa la differenza in una sola categoria omogeneizzante. Anche se i movimenti indigeni e afrodiscendenti oggi mettono in questione e rifiutano questa imposizione, in favore dell'articolazione di classe, razza ed etnicità, persistono atteggiamenti riduzionisti [...] che privilegiano una di queste categorie sulle altre.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Maggiolo, Daniel. 1998. «Políticas culturales». Conferenza presentata al Encuentro Zonal organizado por la Comisión Mixta de Cultura de la Junta Local y el Concejo Vecinal de la Zona nº 5 de la ciudad de Montevideo, Montevideo, dicembre. <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/txt/polcul.html>.

<sup>87</sup> Si veda in proposito: Young. 2001. Op. cit.

<sup>88</sup> “[...] la importancia de las categorías de “raza” y “etnicidad” como bases en el análisis social [...] Este debate toma particular importancia en el contexto latinoamericano donde, históricamente, la ‘lucha de clases’ fue posicionada como el antagonismo primario, excluyendo de centralidad a las luchas ancestrales de los pueblos indígenas y afrodescendientes. [al] relegarlos al estatus de ‘campesinos’ elevando así la cuestión de ‘clase’ sobre cualquier otra, la izquierda tradicional colapsó la diferencia en una sola categoría homogeneizante. Y aunque los movimientos indígenas y afrodescendientes hoy cuestionan y rechazan esta imposición a favor de la articulación de clase, raza y etnicidad, aún persisten actitudes reduccionistas [...] que privilegian una de estas categorías sobre las otras.”

Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. A cura di Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, e Víctor Vich. Popayán: Enviñón. Pag.8.

Il problema dell'identità dominante permea i modelli culturali a cui si rifanno anche le produzioni locali:

Non è che il cinema di Hollywood determini o imponga da solo i modelli di consumo dello spettatore locale. Questi sono determinati, piuttosto che dai film che vengono offerti, da un complesso sistema socio-culturale, in cui interagiscono elementi diversi e complementari.<sup>89</sup>

Le situazioni economiche locali, per cui lo sbocco occupazionale dei giovani cineasti è spesso solamente il campo della pubblicità, determinerebbe anche, in modo inconscio il modellarsi di scelte di carattere estetico:

Il cinema pubblicitario è stato tradizionalmente il principale punto d'ingresso per una dipendenza stilistica e formale, oltre che ideologica, essendo riuscito a influenzare potentemente i registi più legati a questa attività.<sup>90</sup>

L'intreccio di queste tensioni determina la complessità dei conflitti che si pongono davanti al creatore che pretende di prendere delle decisioni riguardanti i modelli da prendere come riferimento per partecipare ai processi di costruzione identitaria in termini di opposizione al sistema dominante nel quale è immerso.

Le contraddizioni tra quanto viene da fuori e da dentro, e tra il passato e il presente, esprimono false opposizioni che non si risolvono optando per una delle parti. Non importa tanto l'origine delle influenze quanto l'*uso sociale* che se ne fa di esse [...] <sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> "No es que el cine hollywoodense determine o imponga por sí mismo las pautas del consumo del espectador local. Ellas están determinadas, antes que por las películas que se ofertan, por un complejo sistema sociocultural, en el que interactúan elementos diversos y a la vez complementarios."

Getino, Octavio. 2005. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS. Pag.146.

<sup>90</sup> "El cine publicitario ha sido tradicionalmente la principal puerta de entrada para una dependencia estilística y formal, a la vez que ideológica, habiendo logrado influenciar poderosamente a los cineastas más vinculados con esa actividad." *Ibid*. Pag.147.

<sup>91</sup> "Las contradicciones entre lo que viene de afuera y lo de adentro y entre lo del pasado y lo del presente, expresa falsas oposiciones que no se resuelven optando por una de las partes. No importa tanto el origen de las influencias sino el 'uso social' que se haga de ellas."

Olivera, Rubén. 2014. *Sonidos y silencios: la música en la sociedad*. Montevideo: Tacuabé. Pag.66.

Questa affermazione dell'uruguayano Rubén Olivera nel suo libro *Sonidos y Silencios*, ci rimanda al concetto coniato nel 1928 dal brasiliano Oswald de Andrade<sup>92</sup> nel suo celebre “Manifesto Antropófago”<sup>93</sup> : la *antropofagia culturale*, vale a dire l'assimilazione simbolica della cultura occidentale che porta con sé il conquistatore, assimilazione espressa mediante la metafora del cannibalismo, come rituale che incorpora l'alterità nella cultura (in questo caso brasiliana, ma applicabile in termini generali all'America Latina).

## 2.6. Produzione e mercato. Arte o consumo

Un altro asse lungo il quale si distribuiscono gli oggetti culturali riguarda i concetti riguardanti l'artisticità o la loro condizione di merci o *commodities*. Per analizzare adeguatamente le produzioni cinematografiche e musicali oggetto di questo lavoro, è necessario osservare i termini in cui si sviluppa il rapporto tra produzione e consumo anche dal punto di vista dei discorsi dei propri creatori. Il regista e teorico Octavio Getino (partner di Solanas nell'elaborazione del manifesto del nuovo cinema argentino) afferma:

[...] la concezione industrialista che colloca il cinema innanzitutto come fatto economico, materiale e commerciale, traduce anche una forma di ideologia, di cultura e di morale: quella che suppone l'uomo quale mero oggetto di lucro, limitandosi a misurare i risultati di un film dalle cifre somministrate dal botteghino.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Oswald de Andrade. (1890-1954) Poeta brasiliano, fondatore del modernismo brasiliano.

<sup>93</sup> «Manifesto Antropófago». 2018. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural.

<sup>94</sup> “[...] la concepción industrialista que ubica al cine antes que nada como hecho económico, material y comercial, traduce también una forma de ideología, de cultura y de moral: aquella que supone al hombre mero objeto de lucro, limitándose a medir los resultados de una película por las cifras suministradas en la boleterías.” Getino, op cit. Pag. 135.

In modo complementare alla prospettiva degli Studi Culturali, Lawrence Grossberg sottolinea l'importanza del contesto:

Qualsiasi pratica (inclusi i testi) non esiste al margine delle forze e delle relazioni del contesto che la costituisce così come è. Risulta ovvio che il contesto non consiste in un semplice 'paesaggio di fondo', bensì nelle condizioni idonee che possibilitano l'esistenza di qualsiasi cosa.<sup>95</sup>

E il contesto nel quale il cinema esiste è senza dubbio, come segnala Edgar Morin, inquadrato nelle logiche della produzione industriale:

[...] la grande nuova arte, *arte industriale* [corsivo nostro], qual'è il cinema, ha istituito una rigorosa divisione del lavoro analoga a quella che viene gestita in una fabbrica dall'entrata della materia prima fino all'uscita del prodotto finito [...] <sup>96</sup>

Assumere la nozione di "arte industriale" pone dei problemi concettuali che, nello stesso tempo, risolve. Consideriamo come possibile punto di partenza una doppia concezione del rapporto che si stabilisce tra una determinata realtà sociale, economica e culturale da un lato e, dall'altro, la produzione culturale (in questo caso artistica: musicale o filmica) che si realizza in quello stesso contesto e situazione geografica e temporale. In questo senso consideriamo che lo schermo può operare, in parte, come uno specchio nel quale il pubblico può scegliere di riflettersi e riconoscersi come gruppo, come individuo, come sottogruppo, come società, etc. A partire da questo presupposto la produzione filmica permetterebbe quindi la ricerca a posteriori delle caratteristiche di quella società attraverso l'analisi degli elementi che determinano i diversi gradi di identificazione. L'altra prospettiva dalla quale si può osservare questo

---

<sup>95</sup> "Cualquier práctica (textos incluidos) no existe al margen de las fuerzas y de las relaciones del contexto que la constituye tal cual es. Resulta obvio que el contexto no consiste en un simple 'paisaje de fondo', sino en las condiciones idóneas que posibilitan la existencia de algo."  
Grossberg, Op. cit. Pag. 95.

<sup>96</sup> "[...] el gran arte nuevo, arte industrial, como lo es el cine, ha instituido una rigurosa división de trabajo análoga a la que se opera en una fábrica desde la entrada de la materia bruta hasta la salida del producto terminado [...]"  
Morin, Edgar. 1970. *La industria cultural*. Eudeba, Buenos Aires, 1970. Citato da Getino. Op.cit. Pag. 140.

rapporto riguarda la possibilità di stabilire se, e in quale misura, le rappresentazioni cinematografiche non solo riflettono ma, simultaneamente, proiettano sugli spettatori modelli da riprodurre, visioni del mondo che pretendono di imporsi. Un punto di vista radicale in quest'ultima direzione è presente nelle affermazioni di Getino:

[...] ogni produzione, di qualsiasi genere o tematica, si sostiene in contenuti ideologici e culturali sempre rilevabili e atti alla sua verifica e analisi. [...] il cinema non è altra cosa che produzione di ideologia attraverso immagini audiovisive incarnate tanto in ciò che il film esprime o informa, quanto nel modo in cui lo fa.<sup>97</sup>

Queste affermazioni sono in un certo senso allineate e complementari rispetto alle posizioni di Adorno e Eisler, e più in generale con la visione assolutamente critica dell'industria culturale originatasi nella Scuola di Francoforte, per cui essa non sarebbe altro che uno strumento di manipolazione usato dal sistema per conservare sé stesso, sottomettendo gli individui mediante la creazione artificiale di bisogni atti a determinare i consumi, e mediante l'imposizione di valori e modelli.

Per poter parlare della funzione della musica nel cinema è necessario considerare previamente la funzione che svolge attualmente la musica in generale. Il rapporto tra musica e film è appena l'aspetto più caratteristico della funzione riservata alla musica nella cultura della società industriale.<sup>98</sup>

Il rischio che comporta questo tipo di prospettive, come verrà chiaramente segnalato dal punto di vista degli Studi Culturali, è quello delle “semplificazioni, riduzionismi e essenzialismi”<sup>99</sup>, ai quali è necessario opporre, come segnala Lawrence

---

<sup>97</sup> “[...] toda producción, sea del género o la temática que fuere, se sostiene en contenidos ideológicos y culturales siempre detectables y aptos para su verificación y análisis.[...] el cine no es otra cosa que producción de ideología a través de imágenes audiovisuales plasmadas tanto en lo que el film expresa o informa, cuanto en el modo en que lo hace.” Getino. Op. cit. Pag. 135.

<sup>98</sup> Adorno, Theodor W., e Hanns Eisler. 1975. *La musica per film*. Roma: Newton Compton. Pag.35.

<sup>99</sup> Grossberg. Op. cit. Pag. 267.



Grossberg, “il compromesso con la complessità, la contingenza, la controversia e la molteplicità [in quanto] elemento distintivo degli Studi Culturali.”<sup>100</sup>

È impossibile non citare le posizioni adorniane in un’analisi sui mutui rapporti tra cinema, musica e identità, partendo dalla musica, tuttavia non è nostra intenzione partecipare al dibattito più ampio e dettagliato sulle posizioni adorniane rispetto alla cultura di massa - nella quale viene inserita criticamente la produzione cinematografica, e secondo le quali vengono notoriamente riservate alla musica delle qualità estetiche ed etiche in qualche modo “superiori”<sup>101</sup>. Consideriamo questo noto dibattito solo uno spunto per procedere nella nostra indagine.

Sia che si pensi al cinema come arte, come strumento ideologico, come svago, o come attività commerciale, è probabile che nessuna di queste categorie possa apparire come unica ed esclusiva in un film, nell’opera di un regista, e nemmeno in una determinata corrente. Pensare la produzione cinematografica di un paese come lo specchio in cui esso si riflette per guardarsi e cercare la propria identità, è solo una delle prospettive possibili. Lo schermo può essere un luogo privilegiato nel quale proiettare i sogni, i desideri, le utopie, scongiurare gli incubi, le miserie e il dolore della realtà, per alimentare le speranze di cambiare in meglio.

E, all’interno dei rapporti di rappresentazione/modellazione, la musica presente nei film dimostra di avere un ruolo più che rilevante, sia nei casi in cui viene composta appositamente come colonna sonora non diegetica, sia quando fa parte della diegesi narrativa, cioè della “realtà” rappresentata, e ancora di più quando costituisce uno dei fili conduttori, più o meno visibili, nella trama dei film.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Si prendano ad esempio le affermazioni sulla musica colta effettuate da Adorno, e le sue classificazioni degli ascoltatori in categorie gerarchizzate. Adorno. Op.cit. Pag.54.

### 3. Questioni metodologiche

Il titolo della tesi pone in rapporto quattro elementi (musica, cinema, identità e territorio), ognuno dei quali comporta dei livelli di complessità propri. Consideriamo necessario mettere in evidenza i termini in cui intendiamo tale complessità in modo da proporre le chiavi di lettura che si applicheranno agli oggetti particolari proposti per l'analisi.

Nei paragrafi precedenti abbiamo menzionato più volte la musica in quanto oggetto culturale che avrebbe delle condizioni materiali di esistenza specifiche. Tali condizioni permettono di impostare su di essa discorsi sull'identità che portano a conclusioni particolarmente interessanti e ricche, nel senso che la musica può offrire all'analisi una serie di punti di vista dislocati sulla molteplicità degli "assi" messi in gioco dai processi identitari. Il rapporto tra musica e identità è motivo di preoccupazione e oggetto d'indagine da parte di numerosi autori e da diverse prospettive.<sup>102</sup>

Un primo livello di complessità da tenere in conto riguarda il rischio dell'uso del concetto di musica come qualcosa di univoco. A nostro parere, e in linea con le proposte terminologiche ormai riconosciute nel panorama musicologico attuale (da Blacking a Fabbri, da Baroni a Kassabian, etc.) non esiste "una" Musica, bensì una costellazione di possibilità di organizzazione della materia sonora in quanto mezzo espressivo destinato a compiere delle funzioni diverse definite e ridefinite, volta per volta, dalla comunità che le produce e le usufruisce.

Una delle prime classificazioni che emerge nell'occuparsi di musica riguarda la distinzione tra musica colta (chiamata anche "musica seria", o *Art Music*, o genericamente "classica") da un lato, e musica popolare dall'altro (la quale include i

---

<sup>102</sup> Cfr.: Bennett, Andy. 2001. *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

Frith, Simon. 2007. *Music and Identity*. In: Frith. Op. cit.

Sermán, Pablo, e Pablo Vila, a c. di. 2012. *Youth Identities and Argentine Popular Music: Beyond Tango*. New York: Palgrave Macmillan.

Vila, Pablo, a c. di. 2014. *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford University Press.

concetti di musica folklorica, musica leggera, *Popular Music*, etc.). Come segnalano Hesmondhalgh e Negus:

Non tanto tempo fa ogni testo di questo tipo doveva cominciare offrendo una definizione di musica popolare, e inevitabilmente arrivare a un punto fermo concludendo che la musica popolare, come la cultura popolare, è quasi impossibile da definire coerentemente, dato che molti significati discordanti si raggruppano attorno al termine ‘popolare’.<sup>103</sup>

Nella stessa direzione, Stuart Allan introduce il libro di Andy Bennett, *Cultures of Popular Music*, con un chiarimento che ritiene necessario:

[...] le parole ‘popolare’ e ‘musica’ portano entrambe il peso di una storia travagliata, ognuna di esse è stata oggetto di un intenso conflitto culturale attraverso il tempo, lo spazio e i luoghi.

104

In linea con quanto affermano Connell e Gibson in *Sound Tracks, popular music, identity and place*, consideriamo che la “Popular music è un componente integrale dei processi attraverso i quali le identità culturali si formano, sia a livello personale che collettivo”<sup>105</sup>, ed anche di più: “il modo in cui le persone pensano sull’identità e sulla musica è legato al modo in cui pensano ai luoghi”.<sup>106</sup>

Ci sarebbero, quindi, per cominciare, almeno due musiche dai linguaggi definiti da storie e codici sufficientemente diversi, tanto da conformare pubblici e mercati

---

<sup>103</sup> “It was not too long ago that any text of this type would begin by offering a definition of popular music, and inevitably come to a halt by concluding that popular music, like popular culture, is almost impossible to define coherently, because of the many conflicting meanings clustered around the word ‘popular’.”  
Hesmondhalgh, David, e Keith Negus. 2002. *Popular music studies*. London: Arnold. Pag. 2.

<sup>104</sup> “the words ‘popular’ and ‘music’ both carry the burden of a troubled history, each of them having been made the subject of intense cultural conflict over time, space and place.”  
Bennett. Op. cit. Pag.ix.

<sup>105</sup> Connell, John, e Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks : Popular music, identity and place*. London: Routledge.

<sup>106</sup> Wade, Peter. 2000. *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

diversificati, identificazioni e significati in tensione, linee divisorie probabilmente rigorose o mobili a seconda dei contesti in cui convivono o le situazioni particolari che le caratterizzano. Ma il problema non si limita a una semplice questione di classificazione o di denominazioni all'interno di un qualcosa comunque accettato come una totalità coerente.

In questi giorni il problema non riguarda solo ciò che si intende per 'popolare', ma ciò che intendiamo per la nozione stessa di musica [...] sulla musica come categoria. Come hanno sottolineato gli antropologi, i filosofi e gli etnomusicologi, la musica non è una categoria universale [...] Non tutte le culture hanno categorie separate per la musica in quanto attività distinta o forma separata da altre pratiche e rituali sociali, e non tutte le culture usano le stesse categorie quando si riferiscono alla musica.<sup>107</sup>

Una possibile soluzione ci viene offerta dalla definizione di "musica" data dal semiologo italiano Gino Stefani: "qualunque tipo di attività intorno a qualunque tipo di evento sonoro".<sup>108</sup> Come segnala Franco Fabbri:

Questa definizione è controversa, ma ciò che l'ha fatta mettere in questione è proprio quello che serve [...] e cioè il fatto di essere semmai troppo ampia: chi non è d'accordo, insomma, può rifarsi a un insieme di norme che definisca un insieme più ristretto, ma non può impedire che una collettività, pur ristretta e screditata, consideri "fatto musicale" ciò che per lui musica non è.<sup>109</sup>

Quanto più aperte le definizioni proposte, tanto più si adattano a descrivere, in modo inclusivo, le modalità in cui si manifestano, mediante i suoni, i diversi tipi di contenuti che sono capaci di essere veicolati attraverso i suoni stessi, adempiendo a

---

<sup>107</sup> "These days the problem not only concerns what is meant by the 'popular', but what we mean by the very notion of music [...] as a category. As anthropologists, philosophers and ethnomusicologists have pointed out, music is not a universal category [...] Not all cultures have separate categories for music as a distinct activity and form separate from other social practices and rituals, and not all cultures use the same categories when referring to music." Hesmondhalgh, David, e Keith Negus. Op. cit. Pag. 2.

<sup>108</sup> Stefani, Gino. 1983. *Competenza musicale*. Bologna: CLUEB.

<sup>109</sup> Fabbri, Franco. 1981. «Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni». In *Prima Conferenza Internazionale della Iaspm*. Amsterdam.

delle necessità particolari determinate da ogni contesto, sia esso definito in termini generazionali, sociali, geografici, rituali, emotivi, identitari. E su questo ultimo termine torniamo alla necessità di precisare che intendiamo per “identità” una pluralità di significati collocati dinamicamente su diversi livelli coesistenti: quello dell’identità individuale, a un estremo, e, all’altro, la sua proiezione su dimensioni progressivamente più ampie che riguardano la configurazione di gruppi definiti dall’attribuzione di significati comuni agli oggetti simbolici - per esempio alle “proprie” musiche - all’interno di ogni possibile sottogruppo, sia in termini di classe sociale, età, nazionalità e, nei termini più ampi possibili, qualsiasi variabile che determini una possibilità di raggruppamento.

L’altro elemento presente nel titolo, il “Cinema”, richiede anch’esso alcune precisazioni sul modo in cui verranno utilizzati i film selezionati per l’elaborazione di un possibile discorso - uno dei tanti possibili - intorno ai processi di costruzione identitaria nei quali la musica è coinvolta. Si tratta di film nei quali la presenza musicale ha un ruolo prevalente che oscilla tra il protagonista, il pretestuale e l’intertestuale.

Nel caso dei due “musical” più prototipici (*Nacidos para cantar* ed *El extraño del pelo largo*) in quanto film di genere, il protagonismo della musica, e specificamente della canzone, risulta ovviamente definito dalla propria categoria di appartenenza; i film si configurano come piattaforme per la promozione dei cantanti; ognuno di questi film potrebbe essere considerato appena un pretesto per fare pubblicità a delle canzoni.

Nel caso del dittico sull’esilio e la dittatura: *Tangos-El exilio de Gardel* e *Sur* (*Tangos-L’esilio di Gardel* e *Sur*, Fernando Ezequiel “Pino” Solanas, 1983 e 1985) anche se si tratta di due film lontani dai modelli del *musical*, la musica occupa un ruolo di rilevanza che si colloca almeno su due piani diversi e coesistenti: come supporto strutturale e come veicolo di contenuti referenziali precisi.

Il film uruguayano *Hit* (Claudia Abend e Adriana Loeff, 2008) è un documentario incentrato su cinque canzoni d'autore di diverse epoche, appartenenti a diversi generi della musica popolare uruguayana, che hanno riscontrato un grande successo al momento del loro lancio sul mercato; attraverso interviste ad autori, interpreti e musicisti di rilievo della scena musicale locale, viene ricostruita la storia del rapporto tra musica e pubblico nel contesto di un piccolo paese alla costante ricerca di elementi identitari.

Ognuno di questi film è stato preso in considerazione in quanto punto di vista privilegiato per osservare le modalità con cui la musica è vincolata alla tematica dell'identità in funzione di quattro variabili principali definite sugli assi di tensione che si costituiscono sulle linee che oppongono tradizione e innovazione, locale e globale, colto e popolare, arte e mercato.

La questione dell'identità riguarda i generi musicali considerati - tango, rock e canzone d'autore - a partire dalle possibili collocazioni di queste musiche negli estremi o nei punti intermedi di quelle variabili, tanto nella prospettiva della produzione come della ricezione. La nostra indagine esplorerà, inoltre, temi quali il senso di appartenenza che esse sono in grado di offrire in risposta alle necessità di identificazione espresse dai diversi pubblici, e la loro capacità di articolazione e mediazione nei confronti delle aspettative dei diversi gruppi e sottogruppi presenti e coesistenti nel contesto culturale esaminato.

L'origine locale nel caso del tango, i processi di localizzazione di un genere chiaramente proveniente dall'esterno nel caso del rock, così come i meccanismi di rappresentazione e negoziazione di significati, nelle diverse fusioni che si verificano in ogni oggetto musicale in particolare, trovano sullo schermo la possibilità di essere osservati in *medias res*, cioè nello svolgimento delle funzioni che la musica è in grado di compiere in rapporto alle dinamiche della costruzione identitaria.

Al di là delle posizioni di partenza che ogni musica occupa in termini di accettazione o rifiuto, i generi vengono appropriati e ri-significati culturalmente in modo dinamico e si evolvono al di là dei limiti posti dalle loro condizioni di origine, mediante meccanismi di assimilazione dei quali il cinema rende conto in diversi modi. In alcuni casi, come risultato di integrazioni già compiute tra musica e identità, il cinema può fare uso di associazioni significanti pienamente operative e funzionali (come nel caso del tango e di Piazzolla nei film di Solanas). In altri casi, il film stesso diventa parte integrante di tali processi di appropriazione, assimilazione e risignificazione, come accade nei film appartenenti al genere musicale. Infine, nel caso del documentario, il film entra a far parte del circuito culturale insieme alle musiche che documenta e non solo mette in evidenza i processi che narra, ma compie anche la funzione di collegare tra loro la presa di coscienza identitaria e la creazione di connessioni tra artisti e pubblico.

### **3.1 Il testo filmico e il testo musicale**

Come si è già detto, in linea con vari autori (Attali, Waligorska) è possibile riconoscere all'uso non verbale dei suoni da parte delle diverse culture - che abbiamo denominato "musica", con le precisazioni del caso - una condizione o capacità particolare di associarsi ad altri processi interni a quelle culture, o in qualche modo di rifletterli. Le ragioni coinvolte in questa particolarità della musica hanno costituito oggetto d'indagine all'interno di paradigmi scientifici assai diversi, e continuano a destare l'interesse degli studiosi tanto nell'ambito delle discipline sociali quanto delle scienze cognitive di recente sviluppo.

La musica è presente in modo massiccio nella vita quotidiana delle persone<sup>110</sup> e occupa un posto di rilevanza in momenti particolari e significativi associati ai rapporti

---

<sup>110</sup> Cfr.: DeNora, Tia. 2010. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

interpersonali, alla socializzazione e alla formazione di gruppi attorno ai diversi generi e alla proiezione di significati e necessità specifiche sul “fatto musicale”.<sup>111</sup>

Di tutte le possibili modalità in cui si può rilevare quella onnipresenza della musica, consideriamo che *il testo musicale inserito nel discorso cinematografico costituisce una sua occorrenza particolare* capace di mettere in evidenza il funzionamento della musica sotto molti aspetti: la musica come elemento referenziale, il suo potere emotivo-conativo, le questioni vincolate al valore estetico che le viene attribuito, la sua capacità strutturale in termini temporali, la possibilità di costruzioni metadiscorsive non verbali, ma anche la sua vincolazione come supporto della componente verbale nel caso particolare della canzone.

Non ci riferiamo soltanto al catalogo delle funzioni della musica associate all’immagine cinematografica (o audiovisiva in termini più ampi) sviluppato dalla letteratura analitica nella zona d’incrocio tra gli studi filmici e la musicologia (si possono citare a tale scopo i primi lavori di Zofia Lissa<sup>112</sup>, l’approccio di Michel Chion<sup>113</sup> e gli sviluppi semiotici di Philip Tagg<sup>114</sup> sulla scia di Eero Tarasti<sup>115</sup>, per citarne solo alcuni). Intendiamo qui proporre una doppia associazione: da un lato il vincolo con il contesto in cui si originano le musiche in questione, dall’altro la scena cinematografica, lo spazio-tempo del film, come contesto ritagliato da quello più ampio in cui sono inseriti i due oggetti culturali.

A partire dalle proposte terminologiche di Michel Chion, siamo soliti considerare che il suono apporti alla scena visiva un “valore aggiunto”.

---

<sup>111</sup> Fabbri. Op. cit.

<sup>112</sup> Lissa. Op. cit.

<sup>113</sup> Chion, Michel. 1991. *L’audio-vision: Son et Image au Cinema*. Cinéma et Image. Paris: Nathan Université.

<sup>114</sup> Tagg. Op. cit.

<sup>115</sup> Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Tarasti, Eero. 2002. *Signs of music: A guide to musical semiotics*. Approaches to applied semiotics 3. Berlin: Walter de Gruyter.



Con il termine valore aggiunto indico il valore espressivo e informativo con il quale il suono arricchisce una data immagine in modo da creare l'impressione definita, nell'esperienza immediata o ricordata che si ha di essa, che questa informazione o espressione venga 'naturalmente' da quello che si è visto, e sia già contenuto nell'immagine stessa.<sup>116</sup>

In particolare Chion identifica all'interno del valore aggiunto dal suono quello aggiunto dalla musica<sup>117</sup> e lo classifica in due modalità basiche: "empatica" e "anempatica", identificando anche una terza possibilità, quella "neutra". Queste modalità riguardano la coincidenza, la contraddizione o la neutralità nel rapporto tra i messaggi visivi e quelli sonori.

Proponiamo di invertire la logica del valore aggiunto dal suono e dalla musica all'immagine e, nelle nostre analisi, concentrare l'attenzione sulla musica, considerando quale potrebbe essere il "valore aggiunto" dalle immagini all'esistenza e al funzionamento delle musiche in sé stesse.

Su questa linea risulta interessante la proposta di Christian Metz riguardante il "procedimento di cinematografizzazione di un brano musicale"<sup>118</sup>. Se poniamo al centro dell'analisi la musica - più precisamente *le musiche*, al plurale - e il loro ruolo nella costruzione identitaria, dovremo tenere conto dei vari livelli di tensione che si producono simultaneamente nel campo culturale in cui agiscono vari poli: vecchio/nuovo, colto/popolare, indigeno/alieno.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Chion. Op.cit. Pag.17.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Metz, Christian. 1977. *Linguaggio e cinema*. Milano: Bompiani. Citato da De Ruggieri, Francesca. 2008. *I segni del cinema*. Bari: Progedit.

<sup>119</sup> Cfr.: Eckmeyer, Martín Raúl, Marianela Maggio, Cecilia Trebuq, e Emilio Marracini. 2015. «Haciendo del problema la solución: Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana». Conferenza presentata al X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina, La Plata, Facultad de Bellas Artes, settembre. <http://hdl.handle.net/10915/59713>.

Le modalità con cui gli assi di tensione segnalati si proiettano sulle diverse manifestazioni musicali (generi), cambiano profondamente nei differenti casi analizzati: la tensione nuovo/vecchio nel tango, in riferimento a Piazzolla, ad esempio, agisce diversamente se applicata al fenomeno del rock.

Lo stesso si può dire - ma l'analisi degli oggetti musicali dovrà verificare o refutare l'ipotesi - per quanto riguarda la tensione colto/popolare, presente nella musica di Piazzolla in modo diverso da come appare nella produzione musicale nel campo del rock. In essa i termini dialettici si spostano più che altro verso un asse di riferimento nel quale si oppongono le categorie del "commerciale" (popolare o di massa) *versus* una serie di significanti (impegnato, progressivo, creativo, etc.) che costituiscono in modo diverso una categoria assimilabile al concetto di "colto" (coltivato, elevato, etc.).

L'avanzamento dell'analisi pone il problema della ricerca e dell'individuazione di quegli elementi, appartenenti specificamente al mondo sonoro-musicale, capaci di rendere conto di questi rapporti all'interno della produzione filmica. A questo scopo, la nostra proposta analitica intende prendere in considerazione due dimensioni: quella degli elementi "macro" (generi e specie musicali, stili e correnti, ecc.) e quella degli elementi "micro" del discorso musicale. A tal proposito, ci serviremo del concetto di "musema", concetto che Philip Tagg riprende da Charles Seeger<sup>120</sup> in questi termini:

Se i musemi esistono come unità minime di 'codice' musicale, allora ognuno di essi dev'essere una struttura musicale culturalmente specifica, abbia o no un nome, che differenti membri di una stessa comunità di musicisti possa consistentemente identificare e produrre; deve anche essere riconoscibile come avente una funzione consistentemente simile quando

---

<sup>120</sup> Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press. Citato da Tagg, Philip. 2004. «Musical meanings, classical and popular. The case of anguish». In *Enciclopedia della musica. V. L'unità della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez. Torino: Giulio Einaudi.  
<http://tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>.

ascoltato da diversi membri della stessa cultura musicale generale a cui appartengono i musicisti che producono quella struttura.<sup>121</sup>

In questo senso, risulta estremamente utile alla nostra analisi lo strumento proposto da Tagg, in quanto i musemi possono funzionare come riferimenti identitari interpretabili indipendentemente dalle competenze tecniche musicali o musicologiche, collegando la presenza di tali unità all'interno degli oggetti musicali ad altri universi di significati presenti nei diversi gruppi e sottogruppi identitari. Questo approccio permette di considerare elementi musicali di solito trascurati dalla musicologia tradizionale:

[...] la musicologia, sebbene sia terminologicamente ben equipaggiata per occuparsi della maggior parte degli aspetti della tonalità triadica, è scarsamente preparata per l'analisi del timbro musicale e delle sottigliezze dell'articolazione ritmico-dinamica. Lo sviluppo di modelli in grado di colmare queste e altre lacune metodologiche è, purtroppo, un problema che va ben oltre lo scopo di questo articolo. Nonostante i problemi appena menzionati, è possibile, usando il tipo di approccio abbozzato sopra, dimostrare alcuni aspetti importanti della semiosi musicale nella nostra cultura. Un simile approccio può contribuire non solo allo sviluppo del metodo musicologico: evidenziando categorie di significato 'musicogeniche' [virgolette nostre] può anche sollevare questioni di ideologia relative allo schema sociale della soggettività in conseguenza delle mutevoli circostanze politiche ed economiche.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> "If musemes do exist as minimal units of musical 'code', then each one must be a culturally specific musical structure, named or unnamed, that different members of the same music-making community can consistently identify and produce; it must also be recognisable as having a consistently similar function when heard by different members of the same general music culture to which the musicians producing that structure also belong."

Tagg, 2004. Op. cit.

<sup>122</sup> "[...] musicology, though terminologically well-equipped to deal with most aspects of tertial tonality, is poorly prepared for the analysis of musical timbre and the subtleties of rhythmic-dynamic articulation. The development of models able to fill these and other methodological lacunae is unfortunately an issue well beyond the scope of this article. Despite the problems just mentioned, it is possible, using the sort of approach sketched above, to demonstrate some important aspects of musical semiosis in our culture. Not only can such an approach contribute to the development of musicological method: by highlighting musicogenic categories of meaning it can also raise issues of ideology relating to the social patterning of subjectivity under changing political and economic circumstances".

Tagg, 2004. Op.cit.

Il concetto di identità sviluppato nei paragrafi precedenti sarà la chiave per cercare di individuare una serie di risposte possibili a questi interrogativi. Identità come identificazione, ricerca dell'identico, dell'uguale, costruzione del sé individuale attraverso l'appartenenza (o la necessità di appartenere) a un gruppo. Identificazione degli elementi che costituiscono le differenze e le linee divisorie rispetto agli "altri", rifiuto o accettazione dell'alterità. L'identità, in termini culturali, sarà considerata in quanto processo storico e dinamico di costruzione permanente, tensione tra conservazione e rinnovamento degli elementi che la costituiscono, sia nella dimensione temporale-storica che in quella territoriale-geografica.

In questa molteplice visione delle complessità che circondano il fenomeno cinema, se guardiamo al suo interno troviamo, nell'analisi della sua costruzione, nell'insieme degli elementi che compongono il prodotto finale, le due grandi componenti che definiscono appunto la sua caratteristica audio-visiva: l'immagine e il suono. E dentro il suono, la musica, un testo dentro un altro e dentro un altro testo ancora. Se molte analisi cinematografiche si sono permesse di ovviare gli aspetti musicali e sonori, focalizzandosi sulla narrativa e sull'immagine, questo non è più oramai possibile, quantomeno dopo le teorizzazioni di Michel Chion e la creazione di un campo di studi specifico, dovuta a una congiunzione di fattori che maturano la necessità di osservare-ascoltare la dimensione del sonoro con una nuova profondità, almeno a partire dall'avvento del sonoro e lo sviluppo tecnologico che ha permesso il raffinamento delle possibilità di utilizzo degli elementi sonori, mediante la registrazione, il missaggio e la riproduzione ad alta fedeltà, generando nuovi strati contenenti sempre maggiore spessore di contenuti.

### 3.2 Approcci concentrici, inquadrature sfasate

La scelta di osservare il problema dell'identità culturale attraverso il cinema e la musica, e particolarmente attraverso la presenza della musica *nel* cinema, parte dal presupposto della inesauribilità della questione. A partire dalla presa di coscienza di un inevitabile impossibilità di esaustività, si è presa la decisione di avvicinarsi all'oggetto da diverse prospettive, da diverse distanze, e con differenti "inquadrature" - ci si conceda la metafora fotografica - in modo da offrire la possibilità di sommare interpretazioni, letture, visioni e "ascolti" differenziati e complementari.

I tre capitoli della tesi affrontano il rapporto musica/cinema nel Rio de la Plata da angolature diverse. Il nostro approccio segue la traiettoria indicata da Hamid Naficy nel suo studio sulla cinematografia della diaspora e l'esilio:

In alcuni casi le sezioni [del libro] mettono a fuoco una formazione filmica collettiva, esaminando meno i film specifici che l'emergenza, evoluzione e impatto delle linee offerte da quelle formazioni. [In altri casi] l'attenzione posta sulla specificità e la collocazione di ogni regista [...] è un'importante salvaguardia dalla tentazione di cadere nel discorso turistico postmoderno che pretende postulare un onnicomprensivo cinema dell'esilio o della diaspora, o un omogeneo *accented* cinema.<sup>123</sup>

Non esistono omogeneità culturali ma tratti distintivi che permettono di configurare conclusioni parziali a una serie di domande che ci siamo posti come punto di partenza della ricerca:

È possibile identificare dei comportamenti culturali comuni di fronte al "nuovo" in un dato contesto, assai vasto e complesso, ma dalle radici condivise?

---

<sup>123</sup> "Sometimes the sections focus on a collective filming formation, examining less the specific films than the emergence, evolution, and impact of lines offerees on those formations [...]. Attention to the specificity and situatedness of each displaced filmmaker, community, or formation is an important safeguard against the temptation to engage in postmodernist discursive tourism or the positing of an all-encompassing grand Exile or great Diaspora, or a homogeneous *Accented Cinema*."

Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press. Pag. 9.

Il “nuovo” che, in un caso, può essere rappresentato da un singolo compositore che intende trasformare una manifestazione tradizionale quale è il tango in Argentina, e che, partendo dal rifiuto quasi totale, arriva persino a configurarsi come simbolo musicale indiscusso di una città.

Il “nuovo”, in altri casi, è quello che si manifesta attraverso la nascita del soggetto giovanile, sulle onde internazionali che raggiungono gli angoli più lontani del mondo, assumendo caratteristiche proprie al contatto con la cultura locale.

È possibile risolvere la contraddizione tra la necessità o il desiderio di mantenere caratteristiche culturali proprie e, nello stesso tempo, permettere gli arricchimenti che possono provenire dalla permeabilità alla diversità alla quale i flussi culturali espongono inevitabilmente le società?

Se le barriere tra la cosiddetta “Cultura Alta” e la “cultura popolare” non sono inamovibili: quali sono le conseguenze, non soltanto sul piano estetico, del loro infrangimento da parte sia dei movimenti artistici che dei singoli artisti? Esiste una logica unica in grado di spiegare la funzione sociale e i rapporti tra i fenomeni culturali di massa e lo status artistico, o non artistico, dei prodotti dell’industria culturale?

Riteniamo che la musica, nella sua molteplicità formale e mediante il suo profondo inserimento nei tessuti sociali e culturali, costituisca un veicolo adatto alla ricerca di possibili risposte e spiegazioni alle questioni identitarie che ci siamo posti. E crediamo che la presenza della musica nel cinema si configuri come una vetrina privilegiata che permette di osservare l’apparire, lo sviluppo e il consolidamento di questi fenomeni all’interno di una particolare società, quella del Río de la Plata, con le sue peculiarità, la sua configurazione migratoria e le sue aspirazioni contraddittorie, europee e nordamericane, latine e anglosassoni.

Allargando e restringendo l'obiettivo - nel senso ottico del termine - si sono scelte tre inquadrature. L'inquadratura che si sofferma sul compositore della musica di due film "d'autore", impegnati politicamente e appartenenti a un momento storico fondamentale: quello della transizione fra dittatura militare, esilio e ritorno alla democrazia. In questi film troviamo assai significativo l'uso dialettico del tango come forte simbolo di appartenenza e rappresentazione, contemporaneamente scenario di scontro e volontà d'incontro tra vecchio e nuovo.

Una seconda inquadratura si propone l'osservazione di un genere musicale paradigmatico delle trasformazioni culturali del XX secolo, il rock, identificando il momento storico del suo arrivo sugli schermi cinematografici mediante due film "commerciali" di produzione locale, rappresentativi del decennio in cui avviene la trasformazione più marcata dei costumi e delle abitudini giovanili in senso ampio e globale: *Nacidos para cantar* (Nati per cantare, Emilio Gómez Muriel, 1965) ed *El extraño de pelo largo* (Lo sconosciuto dai capelli lunghi, Julio Porter, 1969).

La terza prospettiva proposta riguarda l'Uruguay, un piccolo paese la cui produzione cinematografica è limitata, soprattutto per una questione di dimensioni del mercato locale, pur avendo uno sviluppo qualitativo interessante in campo artistico, letterario, musicale, sulla base del quale si è costituito un profilo culturale proprio e originale. In questo senso, la scelta è ricaduta su un film documentario incentrato sulla musica, che pone al centro dell'attenzione in modo diretto il problema della costruzione identitaria.

L'unità nella diversità delle tre parti è data da vari elementi che saranno messi in evidenza e allineati in una proposta di lettura, visione e ascolto che si intrecciano nel tempo e nello spazio. Si tratta in definitiva di una proposta di "audiovisione" dell'identità culturale, incentrata sulla musica.

La risposta che proponiamo si orienta verso la mobilità e le negoziazioni possibili tra una vasta diversità di modelli identitari più che la pretesa di stabilità dei punti di riferimento. È preferibile assumere l'impossibilità di stabilire identificazioni

permanenti e, semmai, rintracciare la perdurabilità maggiore o minore di alcuni riferimenti identitari. È importante anche il riconoscimento delle posizioni che aspirano a quel tipo di identificazioni stabili in quanto supporto di visioni ideologiche che pretendono di applicare soltanto quegli strumenti di analisi che risultino funzionali a dei giudizi previ su quello che dovrebbe essere la realtà:

[...] l'intento di stabilizzare una nozione inequivoca di identità, di ciò che è 'caratteristico' o 'tipico', ricorrendo agli essenzialismi, produce dei risultati che ci ritornano una identità inafferrabile, amorfa, instabile, che reagisce in forme diverse alle concettualizzazioni, modificando i suoi lineamenti e riconfigurandosi ad ogni intento per definirla [...] <sup>124</sup>

Il rischio della rigidità nel trattamento delle questioni identitarie è percepito dalle varie correnti di pensiero che se ne occupano in diversi modi:

Hall propone il termine 'identificazione' come un concetto teorico più flessibile che quello di 'identità': nel linguaggio comune, l'identificazione è costruita sul riconoscimento di qualche origine comune o caratteristiche condivise con un'altra persona o gruppo, o con un ideale, e con la naturale solidarietà e fedeltà stabilite su questa base. In contrasto con il 'naturalismo' di questa definizione, l'approccio discorsivo considera l'identificazione come una costruzione, un processo mai completato [...] Sebbene non senza le sue determinate condizioni di esistenza, incluse le risorse materiali e simboliche necessarie per sostenerlo, l'identificazione è, infine, condizionale, presentata in contingenza. Una volta assicurata, non cancella la differenza. <sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> “[...] al intentar estabilizar una noción inequívoca de identidad, de aquello “característico” o “típico”, apelando una vez más a los esencialismos, los resultados nos devuelven una identidad escurridiza, amorfa, inestable, que reacciona de diferentes formas a las conceptualizaciones, modificando sus rasgos y reconfigurándose en cada intento por definirla.” Eckmeyer et al. Op. cit. Pag.7.

<sup>125</sup> “Hall proposes the term ‘identification’ as a more flexible theoretical concept than that of ‘identity’: In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the ‘naturalism’ of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed [...] Though not without its determinate conditions of existence, including the material and symbolic resources required to sustain it, identification is in the end, conditional, lodged in contingency. Once secured, it does not obliterate difference.” O’Flynn, John. 2007. «National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting». In *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, 19–38. Aldershot: Ashgate.



Anahit Kassabian, da parte sua, introduce il termine “affiliazione” per riferirsi alle identificazioni “in-process” in quanto il termine non pone come requisito l’assorbimento del soggetto da una determinata posizione in un’altra ma degli **assi identitari** lungo i quali collocare gradi diversi di “identità affiliate” che permetterebbero di stabilire delle resistenze e consentire identificazioni molteplici e mobili.<sup>126</sup>

La prospettiva degli “assi identitari” ci risulta particolarmente adatta all’analisi che proponiamo di condurre sull’identità, la musica e il cinema nel Río de la Plata. Possiamo identificare molteplici assi identitari, o linee discorsive, o pari opposti dialettici lungo i quali sviluppare la discussione sugli oggetti che verranno analizzati. Non sarebbe in ogni caso possibile stabilire una tassonomia omogenea tra di loro, nè pretendere una delimitazione o una complementarietà capace di coprire pienamente o senza sovrapposizioni una problematica troppo ampia. Si può comunque tentare di proporre una enunciazione che dovrà essere rivista caso per caso, ma nella quale, senza dubbi appariranno almeno le seguenti quattro questioni: sull’asse territoriale o geografico, per esempio, ci troveremo con le opposizioni locale-globale, nazionale-straniero, proprio-alieno; sulla linea temporale, con le sue implicazioni generazionali, incontreremo le questioni tradizione-innovazione, vecchio-nuovo, adulto-giovane; da una prospettiva socio-economico-culturale si porranno le opposizioni tra popolare-colto, élites-massa; e infine, da un’ottica che potremmo definire filosofico-politico-ideologica ci si imbatte nelle discussioni centrate sull’opposizione tra gli oggetti considerati appartenenti alla sfera artistica e quelli prodotti dall’industria culturale, discussione in vari modi legata a quella sui prodotti culturali dalle intenzioni impegnate o alienanti.

---

<sup>126</sup> Kassabian, Anahid. 2002. *Hearing film : tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.

Horner, Bruce, e Thomas Swiss, a c. di. 1999. *Key terms in popular music and culture*. Malden, Mass: Blackwell. Pagg.113-23.

I movimenti possibili e le posizioni intermedie tra gli estremi di ognuno di questi quattro assi, così come le mediazioni che gli oggetti culturali e le modalità della loro percezione propongono tra una linea e le altre, offrono la possibilità di interpretare i processi di costruzione identitaria in termini multidimensionali e dinamici. Gli studi di caso proposti per l'analisi risultano di particolare interesse in quanto contengono elementi collocabili su questa griglia, come si punterà a dimostrare nello sviluppo del nostro lavoro.

Come afferma Paul Ricoeur: “in un modo o nell'altro, tutti i sistemi simbolici contribuiscono a configurare la realtà”.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> “De un modo u otro, todos los sistemas simbólicos contribuyen a *configurar* la realidad.”  
Ricoeur, Paul. 1997. «Narratividad, fenomenología y hermenéutica». Tradotto da Gabriel Aranzueque Sahuquillo. *Cuaderno Gris. Época III* 2: 479–95. <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/225>. Pag.483.

## **La musica per cinema di Astor Piazzolla**

Astor Piazzolla è indubbiamente considerato a livello mondiale come uno dei più rinomati compositori argentini del XX secolo. Sebbene il suo nome sia associato principalmente al rinnovamento linguistico del tango, egli annovera nella sua produzione un'importante quantità di musiche composte specificamente come colonne sonore, così come composizioni musicali preesistenti utilizzate da diversi registi internazionali nei loro film.

Si tenterà qui di ricostruire il contesto culturale e artistico nel quale si inserisce la sua biografia musicale e, in particolare, si analizzeranno due film emblematici per la storia del cinema argentino, e per il contesto storico in cui furono realizzati, durante la transizione dall'ultima dittatura all'attuale democrazia.

Per questi film il regista Fernando Ezequiel "Pino" Solanas, incaricò Piazzolla della composizione delle colonne sonore originali. Particolare attenzione verrà data alla scelta del tango come elemento identificativo e di rivendicazione identitaria, da un lato, e, dall'altro, alla scelta di Piazzolla come esponente di una visione particolare all'interno del tango come genere.

## 1. Piazzolla e la musica

L'opera di Piazzolla ha sollevato nel corso degli anni un grande interesse musicologico, a partire dal quale è stata prodotta una estesissima bibliografia<sup>128</sup> riguardante questo straordinario bandoneonista<sup>129</sup> e compositore argentino, la cui opera produsse una vera e propria rivoluzione nello sviluppo stilistico del linguaggio del tango, in particolare a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta.

La sua ascesa non fu priva di scandali e dibattiti all'interno del mondo musicale argentino, fino all'affermarsi definitivo del suo successo a livello mondiale, confermando in parte la regola della "legittimazione" all'estero dei fenomeni culturali cui segue l'accettazione a livello locale: una ricerca della propria identità nell'immagine che restituisce lo "specchio" dall'esterno del proprio contesto.

All'interno del corpus degli scritti su Piazzolla, si possono raggruppare diverse linee di interesse e di tensione, sulle quali si sviluppa non soltanto un discorso musicale riferito propriamente alla musica in sé stessa, quanto dei discorsi meta-musicali ed extramusicali che, in modo implicito o esplicitamente, riguardano le questioni da noi poste sul rapporto tra identità e cultura, e sui processi dialettici di costruzione identitaria a partire da elementi provenienti da geografie, storie, tradizioni e strati sociali diversi.

---

<sup>128</sup> La compilazione di Leandro Donozo («Aportes para una bibliografía sobre Astor Piazzolla» In García Brunelli, Omar. 2008. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. Pag. 245-262) riporta la pubblicazione - dal 1954 al 2008 - di 23 libri, 49 articoli in riviste specializzate, 36 relazioni presentate in congressi accademici e 52 capitoli di libri, senza contare gli innumerevoli articoli giornalistici.

Tra i siti dedicati a Piazzolla, uno dei più completi è <http://www.piazzolla.org/>. (Ultima visita: 21/09/2018). In italiano si può consultare: <http://www.astorpiazzolla.it/piazzolla>. (Ultima visita: 21/09/2018)

<sup>129</sup> Il Bandoneón è uno strumento a mantice della famiglia delle fisarmoniche, di origine tedesca, arrivato in Argentina con le migrazioni dei primi anni del secolo XX; fu adottato dai musicisti popolari dell'epoca ed ebbe un grande successo all'interno del tango, allora nascente, al punto di diventare il principale strumento di questo genere musicale e restare associato in modo indissolubile alla sua identità (ci si soffermerà più avanti specificamente sulle caratteristiche e la storia del bandoneón, a pag.21 e segg.).

La risultante della sommatoria culturale, l'accumulazione significativa, e la particolare combinazione estetica degli elementi sonori che mette in atto il "nuovo tango" di Piazzolla, possiede una forte carica - tanto emozionale-affettiva quanto simbolica - la quale confluisce in un oggetto artistico-musicale talmente arricchito da quei processi, da scaturire la possibilità di molteplici letture contrastanti, persino contraddittorie, che confluiscono nella produzione di un meta-oggetto culturale in grado di costituire un nuovo centro di attenzione: non più - o non soltanto - la musica, l'oggetto sonoro propriamente detto, quanto il discorso costruito a partire da quello<sup>130</sup>.

Le tensioni menzionate si sviluppano lungo linee discorsive che riflettono almeno quattro fattori chiaramente distinguibili. In primo luogo emergono gli scontri fra tradizione e innovazione<sup>131</sup>, vale a dire la dinamica del nuovo in opposizione al vecchio, la tendenza "naturale" della tradizione a resistere ai cambiamenti e la conseguente proiezione, su questo campo, di scontri di potere che riguardano la volontà di mantenere il controllo di certe variabili simboliche. Una seconda linea di tensione riguarda gli scontri tra elementi considerati "propri", e l'accesa difesa di questi a partire dal timore della "contaminazione" con elementi ritenuti "estranei", in quanto provenienti da altri spazi culturali in termini geografici, vale a dire la proiezione ideologica del nazionalismo e la difesa territoriale degli oggetti simbolici. In una specie di terzo momento dialettico, avviene una particolare sintesi tra le due questioni precedenti: a partire dai propri conflitti identitari non risolti dagli attori in gioco, il rifiuto a priori nei confronti delle categorie del nuovo e dell'alieno si arrende e capitola, cede di fronte all'eventuale riconoscimento internazionale e al prestigio

---

<sup>130</sup> A modo d'esempio si può citare il primo incontro accademico dedicato interamente all'opera di Piazzolla, celebratosi alla City University of New York nel 2000. (si vedano in bibliografia gli articoli presentati in quell'occasione. Gli abstract sono consultabili in: <http://www.piazzolla.org/nyplaque/ny-cuny1.html>).

<sup>131</sup> I processi dialettici su questo asse sono presenti, in un modo o in un altro, in tutte le forme e manifestazioni culturali, ed in diversi gradi, in tutte le culture musicali. Si pensi ad esempio, nel caso della musica italiana, alla rinascita del folk napoletano e come il conseguente "...processo di ibridazione - in questo caso fra tradizione popolare e canzone - porti ad una innovazione delle forme musicali".

Liperi, Felice. 2007. «Oltre i margini del suono. L'ibridità fra tradizione e innovazione». *E/C rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici* 1 (1): 43-45.

legittimante che proviene dai centri riconosciuti come fonte di valore culturale (i.e. Parigi, New York). Ultimo, ma non meno rilevante elemento da analizzare, è l'evidente proiezione sulla musica di Piazzolla della tensione colto/popolare, sia nelle dimensioni riguardanti gli elementi di linguaggio musicale presenti nella costruzione interna del tango piazzolliano - a conseguenza della propria vicenda personale e musicale di Piazzolla come compositore -, quanto nella dimensione della sovrapposizione di tali elementi, portatori di segni socialmente classificati, in un territorio comune che, paradossalmente, finisce per determinare la possibilità di uno spazio di identificazione ampliato, e quindi una nuova possibile identità nella quale si produce la sintesi della costruzione identitaria come segno vitale di una cultura che si permette il movimento e la crescita.

L'incrocio di queste linee discorsive, la tensione e le connessioni fra di loro, il dialogo e le mediazioni che si producono, sono rintracciabili sia nell'analisi musicale del corpus piazzolliano che nella lettura critica del corpus meta-piazzolliano.

Queste due dimensioni rendono conto, da un lato, di certe dinamiche riguardanti i comportamenti degli oggetti culturali e le procedure discorsive costruibili su di essi, rintracciabili in modo trasversale, per non dire "universale", attraverso diversi tipi di contesto ma, in particolare, ci interesserà sollevare alcune questioni più specifiche e localizzate, in particolare quelle determinate dai rapporti di dipendenza culturale, in quanto proiezione dei più ampi rapporti e vincoli di carattere coloniale, neo-coloniale e post-coloniale<sup>132</sup>. Questo insieme offre la possibilità di osservare alcune delle modalità in cui il campo artistico e culturale costruisce spazi di opposizione e resistenza, momenti di creazione di valore a partire dall'assimilazione di elementi di qualsiasi provenienza, mediante la loro fagocitazione e risignificazione.

---

<sup>132</sup> Per un approfondimento dell'approccio postcoloniale alle analisi culturali sorto in ambito accademico negli anni '70, a partire dai lavori dei suoi principali esponenti Franz Fanon, Edward Said, seguiti da Homi Bhabha, Iain Chambers ed altri autori, che mettono in discussione la centralità delle analisi teoriche elaborate dalla prospettiva della centralità europea e statunitense, cfr.: Young, Robert J. C. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

Se partiamo dall'ipotesi che il campo musicale si costituisce culturalmente come uno spazio nel quale confluiscono una molteplicità di elementi di carattere materiale, simbolico, corporeo, emotivo e, come sostiene Jacques Attali, “qualsiasi musica, qualsiasi organizzazione dei suoni è [...] uno strumento per creare e consolidare una comunità, una totalità”<sup>133</sup>, troveremo che l'opera di Piazzolla conforma un oggetto sonoro e culturale di spessore considerevole in ognuna delle varie dimensioni che costituiscono quello che Fabbri denomina il “fatto musicale”<sup>134</sup>: la composizione come creazione artistica; l'interpretazione e la performance come momento di congiunzione e comunione spazio-temporale tra produzione di senso, luoghi di appartenenza e pubblici destinatari; la presenza nei mezzi di diffusione, il disco e l'industria; i discorsi costruiti intorno alla sua irruzione, che ha scardinato varie continuità; la critica e le discussioni sulla stampa, le interviste e le dichiarazioni polemiche, gli scritti accademici.

La confluenza di queste componenti, intrecciate sulla produzione di Piazzolla, e indissolubili da essa, spiega il peso che può acquisire una tale musica - a vari livelli - quando viene inserita nel discorso audiovisivo e cinematografico, in termini di veicolazione di contenuti condensati. Procederemo, quindi, ripercorrendo alcune tracce di una storia personale e musicale segnata dall'esposizione a contesti in permanente cambiamento, focalizzandoci sui due primi momenti della formazione musicale di Piazzolla, per proseguire poi con il suo avvicinamento al tango e, poi, al suo rapporto con il cinema.

---

<sup>133</sup> Attali, Jacques. 1977. *Rumori: saggio sull'economia politica della musica*. Milano: Gabriele Mazzotta. Pag. 12.

<sup>134</sup> Fabbri, Franco. 1981. «Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni». In *Prima Conferenza Internazionale della Iaspm*. Amsterdam.

## 1.1 Gli inizi della formazione musicale. Il paesaggio sonoro

Pensiamo qui al concetto di formazione di un musicista, soprattutto nelle sue tappe iniziali, come un processo di accumulazione di elementi che configurano un paesaggio sonoro e musicale proprio, unico e irripetibile, che circonda l'individuo a livello di nucleo familiare, in un primo momento, e che si espande gradualmente ai successivi cerchi di contatti sonori ritagliati sulle condizioni dell'habitat sociale in cui si inserisce la persona in termini di nazionalità, variabili etniche, religiose, etc. In questo caso le condizioni migratorie della famiglia pesano indubbiamente sul ragazzo argentino dal cognome italiano che abita a New York, ma non si devono trascurare gli altri elementi propri del "paesaggio" presenti nel suo contesto: il fatto di abitare in un determinato quartiere, frequentare determinati locali, ascoltare le musiche, i canti popolari, le orchestre e le *band* dell'epoca, tenendo conto della preponderanza in un determinato momento dei generi di moda, delle tendenze, etc.

Questo paesaggio-idioma-musicale determina una configurazione iniziale dei tratti sonori pertinenti in modo simile ai processi di assimilazione linguistici nei confronti dei fonemi e le combinazioni diacroniche e sincroniche dei suoni che delimitano un repertorio determinato di possibilità che include o esclude, ammette o rifiuta certi elementi all'interno dei codici prestabiliti e il suo evolversi tra ridondanza e novità. In analogia ai concetti linguistici, per la musica è stato introdotto il concetto di *musema*, inteso come possibile unità primaria di significazione<sup>135</sup>. Ci si trova, quindi, in ogni singolo caso, di fronte all'universo particolare dei *musemi* presenti in un paesaggio sonoro determinato, in questo caso: New York, l'origine italiana, il padre appassionato di tango, il bandoneón come primo strumento (non un violino o un oboe, un sassofono o un clarinetto, ecc., che avrebbero determinato delle conseguenze

---

<sup>135</sup> Cfr.: Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press. Si veda nel capitolo introduttivo (nota 122) la descrizione di Philipp Tagg sull'utilità dello strumento teorico del "musema".



sonore specificamente diverse), l'esposizione e il contatto con il jazz dell'epoca, ma anche l'incontro con un personaggio mitico del tango, Carlos Gardel.

La storia personale di Astor Piazzolla è contrassegnata da molteplici movimenti diasporici ed è piena di avvenimenti sorprendenti che conferiscono alla sua figura le caratteristiche del mito. Nato nella città argentina di Mar del Plata nel 1921, in seno a una famiglia di immigranti italiani di seconda generazione<sup>136</sup>, trascorse l'infanzia a New York dal 1925 al 1936. Il primo bandoneón che suonò Piazzolla fu comprato da suo padre a New York in una tenda di articoli usati quando egli aveva otto anni; le prime lezioni le ebbe, invece, in un breve ritorno a Mar del Plata nel 1930 da un suonatore di tango, Homero Paoloni<sup>137</sup>, per poi riprenderle in seguito a New York con Andrés D'Aquila<sup>138</sup>.

È su questo sfondo che appare l'insegnamento musicale tradizionale e comincia ad agire sull'individuo la formazione, l'acquisizione della tecnica e lo sviluppo della motricità specifica richiesta dallo strumento, la teoria musicale che introduce la mediazione della lettura e la scrittura, la codificazione e il contatto con altri linguaggi - generalmente in questa sede avviene l'incontro con i linguaggi colti - e la conformazione di una identità sonora specifica unica e particolare sulla base/sfondo di un paesaggio sonoro-musicale. Questo primo paesaggio costituisce una base ben diversa dalla tela bianca, la tabula rasa, o la pagina bianca, bensì piuttosto il contrario: una serie di coordinate cognitive sulle quali si iscriverà un percorso, in questo caso, fortemente arricchito dalla diversità.

---

<sup>136</sup> Il padre di Astor, figlio di italiani già acculturato in Argentina ed amatore del tango, procurò un paesaggio sonoro musicale domestico che segnò indubbiamente la strada di Piazzolla.

<sup>137</sup> Alcune fonti riportano il nome Libero Paoloni, integrante di orchestre di tango a Mar del Plata.

<sup>138</sup> Cfr.: Azzi, María Susana, e Simon Collier. 2000. *Le grand tango : the life and music of Astor Piazzolla*. Oxford: Oxford University Press. Pagg.12-13.

Nel 1933 Piazzolla comincia a prendere lezioni di musica con un pianista ungherese, Béla Wilda (del quale riportano le biografie di Piazzolla che sia stato allievo di Sergej Rachmaninov). Questo periodo rimane nei ricordi di Piazzolla come il primo incontro con la musica colta, in quanto il maestro gli avrebbe “insegnato ad amare Bach”<sup>139</sup>.

In quegli stessi anni, avviene il famoso incontro di Piazzolla ancora ragazzo, all’età di 13 anni, con il più grande dei cantanti del tango, il mitico Carlos Gardel<sup>140</sup>, documentato dalla breve apparizione sullo schermo del piccolo Astor nel film *El día que me quieras* (Il giorno che mi amerai, John Reinhardt, 1935). Le diverse biografie di Piazzolla riportano improbabili dettagli riguardanti quell’incontro<sup>141</sup>, e addirittura l’ipotesi di un invito di Gardel a viaggiare dagli Stati Uniti alla Colombia, unendosi al suo gruppo musicale, viaggio che il padre di Piazzolla non permise, e che avrebbe avuto tragiche conseguenze<sup>142</sup>. Al di là della veridicità o meno degli aneddoti resta il documento filmico e il sorprendente dato, visto in prospettiva storica, che i due nomi più rappresentativi della storia del tango si siano incontrati in questo modo, uno all’apice della fama e l’altro ancora prima degli inizi della carriera. Piazzolla suonava già il bandoneón che suo padre gli aveva regalato, ma non si dedicava al tango<sup>143</sup> e

---

<sup>139</sup> Questo e molti altri aneddoti ricorrenti su Piazzolla sono riportati dalle diverse fonti con delle variazioni e sfumature, e riprodotti nelle molteplici interviste e biografie esistenti. Vedi fra gli altri: Kuri, Carlos. 2014. *Piazzolla: La música al Límite*. 3a ed. corr. e aum. Buenos Aires: Corregidor. (1a ed.1992) Pag.20. García Brunelli, Omar (comp.). 2008. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

<sup>140</sup> Sulla figura di Gardel cfr.: Collier, Simon. 2009. *The Life, Music, and Times of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.  
Barsky, Julián, e Osvaldo Barsky. 2004. *Gardel: la biografía. Memorias y biografías*. Buenos Aires: Taurus.

<sup>141</sup> Gardel avrebbe detto al ragazzo Piazzolla, ascoltandolo suonare il bandoneón: “...sei bravo, ma devi imparare a suonare il tango...suoni bene, ma quando fai tango sembri un *gallego*”. “Gallegos” sono chiamati genericamente, in modo ironico, gli spagnoli nel Río de la Plata. In questo caso significa precisamente non avere il dominio dei tratti stilistici identitari adeguati a suonare il tango.

<sup>142</sup> In quella tournée si produsse il tragico incidente aereo nel quale Gardel perse la vita, il 24 giugno 1935, all’età di 44 anni. Piazzolla ne aveva 13.

<sup>143</sup> García Brunelli, Omar. 1992. «La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n. 12: 155–221. Pag.160

studiava musica con Terig Tucci<sup>144</sup> e altri maestri che suo padre gli trovava, nessuno dei quali vicino al tango<sup>145</sup>. È importante notare che l'ambiente musicale che circondava a quei tempi Piazzolla a New York era anche quello del jazz, dalle orchestre di Cab Calloway e Duke Ellington, a Sophie Taulker e Al Jolson, per citare soltanto alcuni dei nomi di maggiore fama che senza dubbio diedero forma al suo primo paesaggio sonoro-musicale e culturale a New York:

In quel quartiere, lo scontro era tra bande di gangster di ogni provenienza: italiani, ebrei, irlandesi. Sono cresciuto in quel clima violento. Ecco perché sono diventato un lottatore. Forse questo ha segnato anche la mia musica. Quel genere di cose ti entra sotto pelle.<sup>146</sup>

Il percorso di quella che si può definire come la prima formazione musicale si conclude così, e “quando Piazzolla arriva a Buenos Aires, nel 1937, per iniziare il suo lavoro professionale come musicista, porta con sé un bagaglio musicale abbastanza semplice. Sa leggere la musica, suona bene il bandoneón, gli piace il sestetto di Vardaro<sup>147</sup>, nel suo repertorio ci sono opere di Gershwin, Bach, e alcuni tanghi e *rancheras*<sup>148</sup>.”<sup>149</sup> Questa ricchezza di influenze stilistiche sarà determinante nel suo sviluppo successivo.

---

<sup>144</sup> Terig Tucci (Argentina 1897-1973), compositore, violinista, pianista e mandolinista argentino, fece un'importante carriera come produttore musicale negli Stati Uniti.

<sup>145</sup> Per una dettagliata cronaca sulla formazione musicale de Piazzolla, si veda Kuri, 2014. Op. cit.; e García Brunelli, 1992. Op. cit.

<sup>146</sup> “In that neighborhood, the clash was between gangster gangs, and they came from every kind: Italians, Jews, Irish. I grew up in that violent climate. That's why I became a fighter. Perhaps that also marked my music. That kind of stuff gets under your skin.” Piazzolla, Astor, e Natalio Gorin. 1998. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Hoy x hoy. Buenos Aires: Perfil. Pag.30.

<sup>147</sup> Elvino Vardaro (Argentina 1905-1971), violinista di tango virtuoso, fu anche compositore e direttore di orchestre di tango. Piazzolla si riferisce all'impatto che fece su di lui la sua musica in questi termini: “È stato il mio secondo impatto... il primo era stato Bela Wilda che suonava Bach su un pianoforte a coda. Il secondo era il Sestetto di Elvino Vardaro. Lì ho scoperto un nuovo modo di suonare il tango.” Piazzolla, Diana. 1987. *Astor*. Buenos Aires: Emecé. Pag.102. Anni dopo, tra il 1955 e il 1961, Vardaro formerà parte come violinista di vari gruppi e orchestre dirette da Piazzolla.

<sup>148</sup> Rancheras, genere caratteristico della musica popolare messicana.

<sup>149</sup> García Brunelli. 1992. Pag. 160.

## 1.2 Secondo momento della formazione. Tensioni popolare/colto, tradizione/innovazione

Nel 1937, la famiglia ritorna definitivamente in Argentina: inizialmente si stabilisce brevemente a Mar del Plata, dove Piazzolla si unisce a diversi gruppi musicali di scarso rilievo e, in seguito, si trasferisce definitivamente a Buenos Aires, dove il giovane Astor inizia a vincolarsi all'ambiente professionale del tango. In particolare, frequenta le presentazioni e le prove dell'*Orquesta Típica*<sup>150</sup> di Anibal Troilo, una delle più importanti all'epoca, finché riesce a farsi mettere sotto contratto nel 1939 come bandoneonista e arrangiatore.

Come segnala García Brunelli, quella di Troilo “era una delle nuove orchestre più ammirate dell'epoca, in un momento in cui il tango godeva di grande successo. Ma Astor voleva studiare, essere un compositore accademico importante, distinguersi.”<sup>151</sup>

Avviene allora un altro di quei molteplici avvenimenti della vita di Piazzolla che configurano il suo particolare percorso musicale. Nel 1940 si trova a Buenos Aires il famoso pianista Arthur Rubinstein<sup>152</sup>. Piazzolla trova l'opportunità di suonare per lui, in privato, una sua ambiziosa composizione intitolata “concerto per pianoforte” (così denominata, anche se non prevedeva la parte orchestrale, probabilmente per mancata conoscenza dell'uso del termine da parte dell'allora diciottenne Piazzolla). Rubinstein lo ascolta attentamente, gli consiglia di studiare seriamente composizione e gli

---

<sup>150</sup> La denominazione *Orquesta Típica* nella tradizione del tango, corrisponde a una formazione strumentale basica costituita originariamente da piano, bandoneón, contrabbasso e due violini. Bandoneón e violini potevano ampliarsi eventualmente in quantità. Per una storia dettagliata dell'*Orquesta Típica* nel tango argentino vedi: Sierra, Luis Adolfo. 1985. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

<sup>151</sup> García Brunelli, Omar. 2016. «Ginastera y Piazzolla». Conferenza presentata alla mostra *Alberto Ginastera. Malambo, truculencia y legado*, Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata, Argentina. Pag.2.

<sup>152</sup> Arthur Rubinstein, celebre pianista polacco naturalizzato statunitense (1887-1982) visitò l'Argentina più volte, tra il 1917 e il 1951, come parte delle numerose tournée realizzate in Sudamerica.

raccomanda di prendere lezioni con Juan José Castro<sup>153</sup>, compositore e direttore d'orchestra con il quale era in contatto. Non potendo prendere Juan José Castro allievi in quel momento, lo raccomanda ad Alberto Ginastera<sup>154</sup>, che sebbene all'epoca fosse “appena uscito dal Conservatorio, [...] aveva già ottenuto successo con la prima esecuzione di *Panambi*<sup>155</sup>” e sarebbe diventato uno dei più importanti ed influenti compositori argentini colti.

Piazzolla aveva allora 19 anni e Ginastera soltanto 24, ma si diedero sempre del “Lei” e il loro vincolo vide un particolare rispetto gerarchico. In termini musicali, il rapporto maestro-allievo fu intenso, e si protrasse dal 1940 al 1945, circa sei anni nei quali Piazzolla alternava le notti suonando nei locali del tango con Troilo, le lezioni con il suo maestro alle otto del mattino due volte la settimana, la presenza come spettatore alle prove d'orchestra al Teatro Colón<sup>156</sup>, l'immersione nel mondo dell'arte moderna e la letteratura. È interessante osservare il panorama della modernità colta musicale di quegli anni, durante i quali Piazzolla studia e ammira Stravinsky e Bartok, Gershwin e Villa-Lobos, ma non tanto il dodecafonismo o le scuole del secondo dopoguerra (Boulez, Stockhausen, Nono, Xenakis), che “conosceva e rispettava [...] ma non si sentiva attratto dalla loro estetica”<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Juan José Castro (1895-1968). Compositore, direttore d'orchestra, violinista e pianista argentino. È stato uno dei musicisti argentini più prestigiosi della prima metà del XX secolo. Il suo stile si sviluppò dal nazionalismo romantico verso le espressioni d'avanguardia dell'epoca; nel 1929 crea il gruppo “Renovación”, insieme ai compositori José María Castro, Juan Carlos Paz, Gilardo Gilardi e Jacobo Fischer.

<sup>154</sup> Alberto Ginastera (1916-1983). Compositore ed educatore argentino, fondatore e direttore del Conservatorio di La Plata, della Facoltà di Arti e Scienze Musicali dell'Università Cattolica e, posteriormente, dell'importante “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales” (CLAEM), parte dell' “Instituto Di Tella”, finanziato da una famiglia di industriali e mecenati, noto per albergare le manifestazioni artistiche più all'avanguardia a livello continentale negli anni Sessanta (fu clausurato da un governo militare nel 1970). Il CLAEM ricevette come docenti invitati, tra gli altri, a Luigi Nono e Iannis Xenakis.

<sup>155</sup> García Brunelli, 2016. Op.cit. Pag. 3.

<sup>156</sup> Principale sala ufficiale dedicata a concerti sinfonici e operistici di Buenos Aires.

<sup>157</sup> García Brunelli, 2016. Op.cit. Pag. 4.

Alberto Ginastera in quegli stessi anni si dedica anche a comporre musica per film, e probabilmente introduce Piazzolla a quella pratica<sup>158</sup>, come complemento dell'insegnamento della composizione di carattere colto. In quel periodo di studio, Piazzolla compone e presenta diverse opere nell'ambito della musica "seria".

Mentre approfondisce intensamente le sue conoscenze musicali nel campo della musica colta, Piazzolla non abbandona le attività sul versante del tango: nel 1944, abbandona l'orchestra di Troilo, a causa di differenze di carattere estetico<sup>159</sup> e dà vita alla sua prima *Orquesta Típica* accompagnando in un primo momento il noto cantore Francisco Fiorentino<sup>160</sup> e, successivamente, nel 1946, conferisce alla sua formazione un carattere più strumentale, con criteri armonici e dinamici che risultano nuovi per il linguaggio tradizionale del tango, dando inizio alle prime polemiche sul suo stile<sup>161</sup>.

In questi anni trascorsi sotto la guida musicale di Ginastera e successivamente, almeno fino al 1954, Piazzolla attraversa il conflitto musicale personale che lo porta al bivio tra la musica colta e il tango, che si risolverà in modo decisivo con il suo viaggio in Francia, reso possibile grazie al primo premio che riceve la sua composizione *Buenos Aires (tres movimientos sinfónicos)* nel concorso Fabien Sevitzy<sup>162</sup> nel 1953. Alla prima della composizione premiata scoppiò uno scandalo nel pubblico, dovuto alla presenza di due *bandoneones* sul palcoscenico insieme all'orchestra della Radio Statale<sup>163</sup>.

---

<sup>158</sup> Cfr.: López González, Joaquín. 2006. «La música cinematográfica de Astor Piazzolla». Imafronte, n. 18.

<sup>159</sup> Si racconta che Troilo si lamentava "mi sta convertendo la Típica in un'orchestra sinfonica" (citato da Kuri. Op cit. Pag.25).

<sup>160</sup> Francisco Fiorentino (Argentina 1905-1955) Uno dei grandi cantori del tango, fu anche suonatore di bandoneón e partecipò nelle principali orchestre dell'epoca. Cfr.: Gobello, José. 2002. *Mujeres y hombres que hicieron el tango: biografías*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

<sup>161</sup> Kuri. Op.cit. p.26.

<sup>162</sup> Fabien Sevitzy (1891-1967), direttore d'orchestra russo-americano, organizzatore di festival di musica contemporanea americana negli anni '50 e '60.

<sup>163</sup> Le cronache riportano l'aneddoto: un gruppo di spettatori cominciò a manifestare a viva voce la propria indignazione e scoppiò la rissa con i sostenitori di Piazzolla. Sevitzy commentò al riguardo: "Nei miei concerti precedenti non ho mai visto tanti pugni. È successa la stessa cosa a Ravel con il *Bolero* e a Stravinsky con *Le Sacre du printemps*. Può considerarsi un musicista fortunato". Azzi e Collier. Op.cit. Pag.200

Piazzolla si reca a Parigi per approfondire i suoi studi di composizione colta e sceglie di studiare con la rinomata compositrice Nadia Boulanger. Questo incontro sarà un altro dei successi che apportano elementi alla costruzione del mito, a partire dagli aneddoti che circondano le lezioni prese durante quel soggiorno di studi.

Le numerose biografie di Piazzolla riportano come fondamentale questo momento nel suo percorso musicale. La frase “Qui c’è Piazzolla, non lasciarlo mai!” (o le sue varianti, a seconda della fonte biografica che la riporti) con la quale Boulanger avrebbe consigliato a Piazzolla di perseguire la linea della musica popolare<sup>164</sup> può essere interpretata paradigmaticamente come sintomo della contraddizione che attraversa la storia musicale di Piazzolla: musicista colto che si dedica alla musica popolare o musicista popolare dalle ambizioni colte?

Allo stesso tempo possiamo inserire quella tensione, quel rapporto conflittuale tra le aspirazioni verso il colto, da una parte, e il rifiuto del popolare, dall’altra, nella questione più ampia della costruzione identitaria che attraversa non soltanto Piazzolla, ma proprio l’intera cultura argentina. Come segnala García Brunelli:

Piazzolla era andato in Europa disposto a entrare nella storia della musica accademica dell’Occidente, e non ci riuscì. Opportunamente, torna con un impeto nuovo a cambiare la storia del tango e lo realizza realmente.<sup>165</sup>

L’aspirazione alla legittimazione europea, da un lato, è vista come un requisito della borghesia e dell’*establishment* locale per l’accettazione delle proposte estetiche di Piazzolla, ed è ambita dallo stesso Piazzolla che, da parte sua, non riesce a risolvere il conflitto senza la “benedizione” rappresentata dalla valutazione che Boulanger - intesa come fonte indiscussa del sapere - fa di quanto ritiene veramente interessante dal punto di vista musicale nelle sue proposte più sincere.

---

<sup>164</sup> Tra le varie fonti italiane che riportano questo incontro, citiamo:  
[http://www.astorpiazzolla.it/piazzolla/?page\\_id=847](http://www.astorpiazzolla.it/piazzolla/?page_id=847)

<sup>165</sup> “Piazzolla había ido a Europa dispuesto a entrar en la historia de la música académica occidental, y no lo logró. Oportunamente vuelve con un ímpetu nuevo a cambiar la historia del tango y realmente lo realiza.”  
García Brunelli, 1992. Pag. 193.

Non tutti gli autori, musicologi, critici e biografi piazzolliani, sono d'accordo sulla vera dimensione che il contatto con Boulanger ebbe nello sviluppo del linguaggio musicale successivo piazzolliano (il *Nuevo Tango*), tantomeno nella definizione del suo percorso successivo, con l'abbandono delle aspirazioni strettamente orientate sul versante colto dell'attività musicale. Risulta comunque da tutti confermata la conseguente rivalutazione del proprio linguaggio, il tango, e la messa in valore della propria originalità. Piazzolla stesso dichiarerà, anni dopo: “[...] Madame mi aveva dato tutto quello di cui avevo bisogno, specialmente fiducia in me stesso [...]”.<sup>166</sup>

La legittimazione avviene almeno su due piani: quello personale e, successivamente, la costruzione che “il discorso sulla musica di Piazzolla” elabora e significa in una determinata direzione tesa a riaffermare la necessità di validare le proprie credenziali a Parigi o New York. Questa dinamica, per esempio, viene segnalata anche nel saggio di Goertzen e Azzi, “Globalization and the Tango”<sup>167</sup>.

La reazione interiore di Piazzolla allo stimolo di Boulanger è notevole, come se la spinta di forze trattenute a stento durante gli anni, di colpo si vedessero liberate; in poche settimane compone e registra a Parigi una serie di tanghi che segnano definitivamente la strada che percorrerà successivamente, ormai senza ambiguità:

[...] il tango piazzolliano arriva ad essere ciò cui era predestinato: una musica del mondo che non rinuncia alle sue radici nella cultura porteña, un radicamento sempre aperto all'alterità musicale, sia questa il jazz, il rock o la musica erudita.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Piazzolla, Diana. Op.cit. Pag. 163.

<sup>167</sup> Goertzen, Chris, e María Susana Azzi. 1999. «Globalization and the Tango». *Yearbook for Traditional Music* 31: 67–76.

<sup>168</sup> “[...] el tango piazzolleano llega a ser aquello a lo cual estaba predestinado: una música del mundo que no renuncia a su arraigamiento en la cultura porteña, –un arraigamiento siempre abierto a la alteridad musical, sea ésta el jazz, el rock, o la música erudita.”

Pelinski, Ramón. 2008. «Astor Piazzolla : entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística». In *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, di Omar Brunelli García (comp.), 35–56. Buenos Aires: Gourmet Musical.



Nondimeno significativo risulta un altro incontro musicale, anzi un re-incontro, con il jazz, nella figura di Gerry Mulligan, che ispira Piazzolla a ripensare la formazione strumentale che metterà in atto, al suo ritorno a Buenos Aires:

Nel 1954, a Parigi, ho avuto l'opportunità di ascoltare molti complessi di jazz moderno, fra i quali l'ottetto di Gerry Mulligan. Fu realmente meraviglioso vedere l'entusiasmo che esisteva tra loro mentre suonavano. Quella gioia individuale nelle improvvisazioni, l'entusiasmo del gruppo nell'eseguire un accordo, insomma, qualcosa che non avevo mai osservato finora con i musicisti e la musica del tango.

Come risultato di quell'esperienza nacque in me l'idea di formare l'*Octeto Buenos Aires*. Era necessario portare fuori il tango da quella monotonia che lo avvolgeva, tanto armonica quanto melodica, ritmica ed estetica. Fu un impulso irresistibile quello di gerarchizzarlo musicalmente e dargli altre forme di brillo agli strumentisti. In due parole, riuscire a fare che il tango entusiasmi e non stanchi né il musicista né l'ascoltatore, senza smettere di essere tango e che sia, più che mai, musica. [...] L'unico proposito del Octeto Buenos Aires è rinnovare il tango popolare, mantenere la sua essenza, introdurre nuovi ritmi, nuove armonie, melodie, timbri e forme, e, soprattutto, non pretendiamo di fare musica denominata colta.<sup>169</sup>

Con queste precisazioni fondamentali Piazzolla inaugura quello che verrà denominato *Nuevo Tango*<sup>170</sup>. Fra le principali innovazioni musicali proposte si possono elencare: la trasformazione della *Orquesta Típica* in gruppi strumentali più piccoli, in un formato che si potrebbe definire “da camera”; una tavolozza armonica più ampia e ambiziosa; un linguaggio contrappuntistico che richiama le tessiture del barocco, e in

---

<sup>169</sup> “En 1954, estando en París, tuve la oportunidad de ver y escuchar a muchos conjuntos de jazz moderno, entre ellos al octeto de Gerry Mulligan. Fue realmente maravilloso ver el entusiasmo que existía entre ellos mientras ejecutaban. Ese goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había notado hasta ahora con los músicos de tango. Como resultado de esta experiencia nació en mí la idea de formar el Octeto Buenos Aires. Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darles otras formas de lucimiento a los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música. [...] El único propósito del Octeto Buenos Aires es renovar el tango popular, mantener su esencia, introducir nuevos ritmos, nuevas armonías, melodías, timbres y formas, y, sobretodo, no pretendemos hacer música denominada culta.” Note di copertina del disco edito nel 1957. Riprodotte nella rivista *Tanguedia* Anno 3 (10): 12–13.

<sup>170</sup> Una descrizione completa dei successivi stili del tango in Argentina è reperibile in: Collier, Simon, Artemis Cooper, María Susana Azzi, e Richard Martin. 1997. *¡Tango! el baile, el canto, la historia*. Barcelona: Paidós.

generale “un’espansione del genere nella sua totalità che, allontanandosi dalle sale da ballo, lo rese più adeguato alla sala da concerto”.<sup>171</sup>

Da questo momento ha inizio il volo musicale che sarà in grado di trascendere diversi tipi di frontiere: quelle stilistiche del tango, quelle tra colto e popolare, e quelle internazionali che lo porteranno alla fama, al di là delle polemiche sulle quali, comunque, è interessante soffermarsi.

---

## 2. Piazzolla e il tango.

Il tango è senza dubbio la musica identitaria per eccellenza degli argentini. Ma la sua genesi è il risultato di un processo lungo e complesso. Originariamente, il tango era considerato musica da malviventi e bassifondi, e si suonava e ballava solamente nei bordelli fuori Buenos Aires e nei conventillos<sup>172</sup>. È a causa del successo del tango a Parigi che la società benpensante argentina iniziò ad accettare questa danza:

Indubbiamente, il trionfo del tango a Parigi ha significato la progressiva accettazione sociale da parte della classe aristocratica. Non perché gli uomini benestanti non amassero questo ballo o non lo danzassero, anzi, essi frequentavano di nascosto ambienti esclusivi come gli Hansen<sup>173</sup>, o si infiltravano in luoghi di basso livello formando delle patotas<sup>174</sup>, guardati con sospetto dai membri delle classi popolari, dimostrando come l'origine socioculturale del tango non coincidesse con quella di coloro che vi si identificavano. Ma se Parigi, la città modello

---

<sup>171</sup> Kutnowski, Martín. 2002. «Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla's Music». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 23 (1): 106–113. Articolo presentato al Simposio *The Music of Astor Piazzolla* (City University of New York, marzo 2000).

<sup>172</sup> Conventillos (piccolo convento) vengono denominate le case destinate ad abitazione collettiva, caratteristiche dei quartieri periferici di classe popolare a Buenos Aires e Montevideo.

<sup>173</sup> Hansen era il nome di un famoso cabaret di lusso: “una mezcla de prostíbulo suntuario y de restaurante” (una miscela di postribolo sontuoso e ristorante). Cfr.: Tallón, José Sebastián. 1959. *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.

<sup>174</sup> “Patotas” vengono chiamate nel dialetto rioplatense le gang, o bande giovanili.

dell'oligarchia argentina, accettava il tango, allora quell'identità si legittimava anche qui.<sup>175</sup>

Nel 1907 il tango come danza era arrivato nei salotti Parigini<sup>176</sup>, probabilmente a opera di qualche ballerino emigrante argentino, il cui lavoro probabilmente era quello di “professore di tango”.<sup>177</sup>

Le ipotesi sul modo in cui una musica “viaggia” da un paese o da un continente a un altro, riguardano generalmente delle situazioni informali, con dei particolari personaggi, musicisti e ballerini, che tentano fortuna esibendo le manifestazioni “esotiche” della propria cultura in un contesto nuovo che spesso li rifiuta o li tollera appena. Tuttavia, in qualche caso, e in modi azzardati e romanzeschi<sup>178</sup>, essi raggiungono un certo successo e, come nel caso del tango, riescono a imporre una moda.

Durante questo processo, generalmente, avvengono delle trasformazioni coreografiche di adattamento e semplificazione; nel caso particolare del tango i movimenti più erotici vengono stilizzati e le nuove modalità del ballo, in questa versione “addomesticata”, passano dalla Francia al resto d'Europa e a New York.

---

<sup>175</sup> “Indudablemente, el triunfo del tango en París significó la progresiva aceptación social de la clase alta. No porque los hombres de buen pasar no gustaran de esta danza o no la bailaran –de hecho frecuentaban furtivamente ambientes selectos como el Hansen, o bien se infiltraban en locales de bajo nivel a través de las patotas, produciendo el recelo de los orilleros, demostrando que el origen sociocultural del tango no coincidía con quienes se identificaban con él. Pero si París, la ciudad modelo de la oligarquía argentina aceptaba el tango, entonces, aquí se legitimaba esa identidad.

Ogando, Mónica Andrea. 2001. «Del burdel al salón. Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro». In *Doce ventanas al tango*, di Jorge Adámoli, 76–196. Buenos Aires: Fundación El Libro.

<sup>176</sup> Goertzen e Azzi. Op. cit.

<sup>177</sup> Il personaggio del professore di tango è già presente nel film del 1912 *Max, professeur de tango*, (Max Linder, 1912) e in altri film tipici dell'epoca d'oro del tango in Europa e negli Stati Uniti.

Cfr.: McManus, Emily J. 2013. «The Tango in Translation: Intertextuality, Filmic Representation, and Performing Argentine Tango in the United States». *TransculturAl* 5 (1–2): 194–213.

<sup>178</sup> Sugli aneddoti dei professori di tango cfr. Ochoa, Pedro Olgo. 2003. *Tango y Cine Mundial*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Sono interessanti anche le ipotesi sulle modalità di “ritorno” del tango, ormai “famoso” e “accettato”, da Parigi a Buenos Aires: secondo vari autori<sup>179</sup>, le famiglie ricche argentine erano solite trascorrere lunghi soggiorni a Parigi, in particolare i giovani figli (*señoritos*) ci restavano per mesi e mesi e si dedicavano intensamente alla vita notturna; questi, di ritorno in patria, cominciarono a includere la “novità” francese nei propri spazi sociali e in questo modo il tango avvolge la società argentina sia mediante la spinta originale dal basso verso l’alto, sia viceversa, trasformandosi in un forte elemento identitario del denominatore comune, la Nazione, tanto per i suoi portatori originali, come per i nuovi addetti, il tutto alimentato dal fatto che la sua fama, in Europa e nel mondo, poteva costituire un motivo di orgoglio nazionale.

## **2.1 Rivolta estetica e polemiche**

Come si è menzionato, al suo ritorno da New York nel 1937, all'età di 16 anni, Piazzolla si era unito come musicista a diverse formazioni musicali, ed è, dal 1939, attivo a Buenos Aires come bandoneonista e arrangiatore nelle *Orquestas Típicas* più importanti dell'epoca. Saranno anni di duro lavoro in locali notturni, che Piazzolla porta avanti in parallelo alla formazione musicale compositiva con Ginastera e allo studio del pianoforte con Raúl Spivak<sup>180</sup>, dedicandosi alla composizione di opere da camera e sinfoniche nell’ambito della musica colta. Sul piano personale, è questo il periodo in cui l’artista si sposa (nel 1942) e nascono i suoi figli, Diana (1943), e Daniel (1944).

La vita musicale nell'ambito popolare dell’Argentina di quegli anni era segnata da controversie di diversa natura: innanzitutto quella tra i seguaci della musica folcloristica di origine rurale da un lato, e gli appassionati del tango dall'altro, cui facevano seguito accese polemiche all’interno di questi ultimi. Il pubblico e la critica

---

<sup>179</sup> Ochoa, Pedro. 2001. «Tango y Cine Mundial». In *Doce ventanas al tango*, di Jorge Adámoli, 157–74. Buenos Aires: Fundación El Libro.

<sup>180</sup> Raúl Spivak (Argentina 1910 - USA 1975) fu uno dei più noti pianisti argentini all’epoca, continuò la sua carriera come insegnante negli Stati Uniti.

del tango si divideva tra i più tradizionalisti, che concepivano il tango soltanto come musica danzabile accompagnata dal canto, e le correnti che tendevano a dei rinnovamenti, ancora timidi se paragonati agli sviluppi che avrebbe apportato Piazzolla negli anni successivi. In particolare, va segnalata la polemica fra i sostenitori del conservatore Francisco Canaro<sup>181</sup> e l'innovatore Julio De Caro<sup>182</sup>, nella quale Piazzolla senza dubbio propendeva per quest'ultimo:

Dell'epoca decareana io ho riscattato per me ciò che era più importante: la ritmica, il sapore. Soprattutto la ritmica, la percussione, l'accentuazione, che per me è la cosa più importante dell'interpretazione del tango, ciò che gli conferisce swing<sup>183</sup>

Negli anni in cui fa parte della *Típica* di Troilo, dal '39 al '44, questi affida al giovane Piazzolla la scrittura di nuovi arrangiamenti per i tanghi tradizionali che formavano parte del suo repertorio, trovandosi spesso a dover semplificare le partiture "troppo imbrigliate", e difficili da suonare, che Piazzolla proponeva, finché Piazzolla comincia a comporre propri brani e, nel 1946, crea la sua prima formazione strumentale. A partire da quel momento, le proposte compositive di Astor Piazzolla irrompono sulla scena del tango con caratteristiche tali da configurare una crisi del linguaggio, in quanto proposta di cambiamento rispetto alla tradizione. Risultano pertinenti a questo riguardo le osservazioni di Paul Ricoeur - trasposte dalle teorie della narratività al nostro oggetto - sulle dinamiche del "rapporto tra paradigma - qualsiasi esso sia - e opera singola.":

---

<sup>181</sup> Francisco Canaro (Uruguay 1888 - Argentina 1964). Compositore, violinista e direttore d'orchestra, esponente della cosiddetta "Vieja guardia" del tango.

<sup>182</sup> Julio de Caro (Argentina 1899-1980) Violinista, compositore, e direttore d'orchestra, fu attivo musicalmente fino al 1954, è considerato uno dei precursori della "Guardia Nueva" del tango.

<sup>183</sup> "De la época decareana yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, lo que le da swing". Speratti, Alberto. 1969. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna. Pag. 97.

[...] Ciò che chiamiamo paradigmi sono tipi di elaborazione di una trama sorti dalla sedimentazione della propria pratica narrativa. Troviamo qui un fenomeno fondamentale, quello dell'alternanza tra innovazione e sedimentazione; questo fenomeno è costitutivo di ciò che chiamiamo una tradizione ed è direttamente coinvolto nel carattere storico dello schematismo narrativo. Questa alternanza di innovazione e sedimentazione rende possibile il fenomeno della deviazione [...] Ma dobbiamo capire che la stessa deviazione è possibile solo sulla base di una cultura tradizionale che crea nel lettore le aspettative che l'artista è lieto di risvegliare e deludere.<sup>184</sup>

Uno degli assi di tensione identitaria che abbiamo segnalato nel capitolo introduttivo - quello tra novità e tradizione - è qui presente in modo evidente. Sulle violente discussioni che sorgono intorno all'appartenenza o meno della sua musica al genere, lo stesso Piazzolla dichiara:

Con questa musica, dovevo essere fuori di testa, dovevo essere un marziano ... tutto tranne un uomo di tango [...]. Era come una guerra...uno contro tutti. Erano tutti contro di me in quel momento. È stato davvero terribile. Voglio dire, hanno minacciato me e la mia famiglia, mi hanno picchiato una volta per strada, solo perché stavo cambiando la musica.<sup>185</sup>

Questo produce diversi gradi di opposizione nei confronti di quella che potrebbe definirsi come una "accelerazione" dei processi "naturali" di trasformazione all'interno dei codici musicali, una contaminazione con elementi appartenenti ad altri

---

<sup>184</sup> “[...] la relación entre paradigma — cualquiera que sea — y obra singular. Lo que llamamos paradigmas son tipos de elaboración de una trama surgidos de la sedimentación de la propia práctica narrativa. Encontramos aquí un fenómeno fundamental, el de la alternancia entre innovación y sedimentación; este fenómeno es constitutivo de lo que llamamos una tradición y se encuentra directamente implicado en el carácter histórico del esquematismo narrativo. Esta alternancia de innovación y de sedimentación hace posible el fenómeno de desviación [...] Pero hay que entender que la propia desviación sólo es posible sobre la base de una cultura tradicional que crea en el lector expectativas que el artista se complace en despertar y defraudar.” Ricœur, Paul. 1997. «Narratividad, fenomenología y hermenéutica». Trad. spagn. Gabriel Aranzueque Sahuquillo. *Cuaderno Gris. Época III* 2: 479–95.

<sup>185</sup> “With this music, I was supposed to be out of my mind, I was supposed to be a Martian ...anything but a man of tango [...] It was like a war...one against all. They were all against me in that moment. It was really terrible. I mean, they threatened me and my family, they gave me a beating once in the street, just because I was changing the music.” Dichiarazioni di Piazzolla nel film documentario *Astor Piazzolla in portrait* (Mike Dibb, 2005). Citato da Cambra, Laura, e Juan Raffo. 2014. «A Newer Tango Coming from the Past». In *Music and Youth Culture in Latin America: Identity construction processes from New York to Buenos Aires*, a cura di Pablo Vila, 243-260. Currents in Latin American and Iberian Music. New York: Oxford. Pag.248.

sistemi (la musica colta, il jazz), una forzatura dei limiti entro i quali si può mantenere l'identità di un genere musicale, ma oltre i quali le novità da assimilare superano la quantità tollerata rispetto ai tratti identitari minimi essenziali da mantenere. Per queste ragioni la polemica si installa sul piano della condizione dell'essere tango o meno: l'appartenenza al genere, l'inclusione nel gruppo, nella comunità, viene messa in discussione.

Nella polemica intervengono gli intellettuali più importanti dell'epoca, come ad esempio Ernesto Sabato<sup>186</sup>:

Considero bizantino discutere sul diritto che abbia o no Astor Piazzolla di chiamare tango le sue composizioni. A mio giudizio alcune lo sono e altre no. [...] Ciò che importa è che ha provocato una rivoluzione in quello che in un senso ampio può chiamarsi musica di Buenos Aires [...]. Possiamo essere sicuri che nella futura storia della nostra arte cittadina quest'uomo sarà una pietra miliare che separerà due epoche: il prima e il dopo Piazzolla.<sup>187</sup>

Queste dichiarazioni di Sabato vengono commentate criticamente da Brunelli in quanto eludono la vera discussione, spostando la definizione di "tango o *non* tango" sul piano dell'appartenenza a una eventuale categoria denominata "musica di Buenos Aires". Secondo Brunelli il problema è, invece, radicato nella concezione del genere come qualcosa di statico, perdendo di vista le sue caratteristiche dinamiche, presenti sin dagli inizi e alle quali Piazzolla partecipa come "parte del processo di cambiamento che sarebbe esistito anche senza di lui, anche se indubbiamente, in modo diverso".<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Ernesto Sabato (1911-2011), scrittore, fisico e saggista argentino, influente intellettuale, fu insignito nel 1984 del premio Cervantes (principale riconoscimento letterario in lingua ispanica).

<sup>187</sup> "Considero bizantino discutir sobre el derecho que tenga o no Astor Piazzolla de llamar tango a sus composiciones. A mi juicio, algunas lo son y otras no [...] Lo que importa es que ha provocado una revolución en eso que con un sentido amplio puede llamarse música de Buenos Aires [...] Podemos estar seguros de que en la futura historia de nuestro arte ciudadano este hombre será un hito fundamental que ha de separar dos épocas: el antes y el después de Piazzolla".  
Piazzolla, Diana. Op.cit. Pag. 200. (citato da García Brunelli, 1992, pag.156)

<sup>188</sup> García Brunelli, 1992. Op cit. Pag. 157.

Se la sopravvivenza di un codice comune, in grado di trasmettere contenuti informativi utili all'interno di un sistema, è permessa dall'equilibrio tra novità e ridondanza - come viene indicato dalla teoria dell'informazione -, alterare tale equilibrio comporta dei rischi che Piazzolla si assume fino in fondo. In questo senso, secondo Kuri, l'operazione piazzolliana consiste in un "salto brutale", non una "evoluzione".<sup>189</sup> Alla fine del processo, le sue innovazioni si impongono al punto da costituirsi come riferimento obbligato in relazione alla "musica della città di Buenos Aires", la musica dell'Argentina.

I luoghi del tango, gli spazi, gli scenari in cui si svolgono le rappresentazioni ed esecuzioni musicali di questo genere nella Buenos Aires degli anni '40, implicano l'incontro diretto con il pubblico, e il tipo di pubblico al quale si rivolge sono gli addetti ai lavori, la cerchia *tanghística* che, in prima istanza, non era disposta ad accettare dei cambiamenti radicali che implicavano non soltanto difficoltà di esecuzione per i musicisti, ma anche un tipo di ascolto più esigente, un cambio di atteggiamento musicale, uno spostamento dell'attenzione prestata precedentemente al canto e al ballo, ora rediretta verso gli strumenti.

Un altro elemento dell'estetica piazzolliana destabilizza gli equilibri dei codici tanghistici: l'improvvisazione<sup>190</sup> nell'esecuzione del bandoneón. Il "fatto musicale", come si è detto, si costituisce a partire da una molteplicità di elementi<sup>191</sup> che vanno oltre la composizione del brano. L'*opus* musicale, la concezione e la creazione dell'oggetto artistico in termini astratti - quello che potrebbe considerarsi un "primo momento" - deve materializzarsi sonoramente nell'esecuzione, la quale avviene nella dimensione temporale, costituendo così la dimensione della performance: un

---

<sup>189</sup> "Piazzolla: el salto brutal y no la evolución". Kuri. Op.cit. Pag.111.

<sup>190</sup> O almeno l'apparenza dell'improvvisazione, poichè in realtà gli assoli di bandoneón Piazzolla li scriveva nota per nota; questa particolarità viene menzionata da vari autori. Cfr. Fischerman, Diego, e Abel Gilbert. 2009. *Piazzolla. El mal entendido: Un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa. (vedi anche: García Brunelli, Kuri, Pelinsky, etc.).

<sup>191</sup> Fabbri. Op.cit



“secondo” momento non meno importante del precedente e spesso concomitante, come nel caso dell’improvvisazione, la quale potrebbe definirsi come “composizione in tempo reale”.

In questo aspetto, il virtuosismo di Piazzolla con il bandoneón non è un dato affatto trascurabile; ci si trova di fronte a un interprete eccezionale di uno strumento molto particolare, di difficile esecuzione, e dalle caratteristiche timbriche peculiari, associate in modo indissolubile all’essenza identitaria di questo genere musicale; uno strumento proveniente da un’altra cultura, nella quale a posteriori non si è sviluppato tanto quanto in Argentina, dove si importava dal 1880<sup>192</sup>, circa, e dove fu assimilato profondamente all’interno del tango, mentre praticamente non sopravvive al di fuori di questa tradizione.<sup>193</sup>

La forza di questo vincolo di appartenenza quasi esclusivo del timbro del bandoneón all’estetica del tango è proporzionalmente inversa alla estraneità che quella stessa timbrica può essere in grado di produrre nell’ascolto da parte di altre audience, esterne al tango: ogni contesto musicale genera il proprio bagaglio di “conoscenze sonore inconse”; l’estraneità timbrica, quindi, produce curiosità e interesse, se non altro a livello puramente percettivo-sonoro, pre-musicale.

La variabile acustica del timbro, risultante dalla complessità delle configurazioni degli armonici nella produzione del suono, è quella che contiene il maggior peso identitario nella percezione uditiva rispetto alle altre dimensioni e caratteristiche acustiche del suono (altezza, ritmo, dinamica, intensità). Infatti, ad

---

<sup>192</sup> Monette, Pierre. 1996. «L’arrivée du premier bandoneon en Argentine». *Accordeon Magazine*, n. 15: 50–53. Citato da Corrado, Omar. 2003. «Bandoneón». A cura di John Shepherd. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, 296-298. New York: Continuum.

<sup>193</sup> Per ulteriori informazioni sul bandoneón cfr.: Azzi, María Susana. 2012. «“A Hellish Instrument”: The Story of the Tango Bandoneón». In *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!*, a. c. di Helena Simonett, 233–48. Champaign: University of Illinois Press.

Penon, Arturo, e Javier García Méndez. 1987. *Petite histoire du bandoneon et du tango*. Montreal: La Librairie du Quebec.

Salton, Ricardo. 1981. «El bandoneon». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, n. 4: 90–105.

esempio, gli esseri umani riconoscono una persona dal timbro della sua voce, o uno strumento musicale rispetto a un altro, a partire da livelli di differenziazione minimi e complessi. Un timbro non immediatamente riconoscibile richiama l'attenzione in modo particolare: se lo stesso compositore geniale che fu Piazzolla fosse stato flautista, pianista o violinista, sarebbe mancato un centro di interesse non trascurabile. Ma l'interesse che può destare l'aspetto timbrico è inoltre accresciuto dal fatto che quella timbrica particolare, quella materia sonora specifica, venga generata e adotti la forma di un'esecuzione virtuosistica negli altri parametri sonori.

Il virtuosismo è di solito percepito dall'ascoltatore in funzione di indicatori musicali in una scala di valori in qualche modo trasversale ai diversi generi musicali, e spesso trasposta da un genere all'altro. Le abilità riconosciute al "virtuoso" musicale riguardano delle capacità fisico-corporee ed espressive, che includono la combinazione soddisfacente delle diverse variabili in gioco: la velocità - non sempre al primo posto ma comunque valorizzata -, il fraseggio ritmico non meccanico, l'uso della dimensione dinamica, sull'asse dell'intensità o volume del suono (alternanza di forti e piani, contrasti, crescendo e diminuendo, ecc.), gli ornamenti, etc.

[...] per Astor [il bandoneón] non è soltanto un timbro strumentale, è tutta una concezione del fraseggio, del trattamento imprevedibile del tempo, dell'esplosione e delle accentuazioni asimmetriche *che deve arrivare anche allo spartito, pur contraddicendo delle volte la stessa partitura*.<sup>194</sup>

Le caratteristiche del bandoneón ne fanno uno strumento dalle ampie possibilità espressive sui diversi piani menzionati, il suo *range* dinamico si estende dai pianissimi fino a volumi di suono considerevolmente forti, in funzione della pressione che lo strumentista esercita mediante l'apertura e chiusura del *fuelle* (mantice), in un'azione corporea e gestuale ampia e vistosa, che aggiunge alla performance dal vivo un

---

<sup>194</sup> “[...] para Astor no es únicamente un timbre instrumental, es toda una concepción del fraseo, del tratamiento imprevisto del tiempo, de la explosión y de las acentuaciones asimétricas *que debe llegar también a la partitura, aún contradiciendo a veces la misma partitura*. Kuri. Op. cit. Pag.239.

elemento d'impatto visivo.<sup>195</sup> È uno strumento polifonico, nel quale si possono combinare o alternare melodie soliste e accompagnamento armonico, in cui la digitazione delle note non risponde né al sistema di tastiera del pianoforte, né a una logica di intervalli regolari, come nel caso delle fisarmoniche, fatto questo che comporta livelli importanti di difficoltà nell'esecuzione, per cui sono relativamente pochi i bandoneonisti, e pochissimi i virtuosi.

Questa sommatoria di caratteristiche intrinseche nelle varie categorie menzionate - le innovazioni compositive, la timbrica particolare del bandoneón e il virtuosismo strumentale di Piazzolla - possono contribuire, come abbiamo già detto, alle ragioni dell'uso estensivo della sua musica al cinema, non soltanto all'interno del contesto in cui essa è un riferimento identitario, dato il suo rapporto con il tango e le conseguenti associazioni geografico-culturali, ma anche al di fuori del proprio contesto, dove il suo utilizzo adempie ad altre funzioni oltre a quella meramente referenziale.

Nel 1947 Piazzolla comincia a comporre alcune delle prime musiche destinate a essere colonne sonore di vari film argentini<sup>196</sup>, ma la sua aspirazione principale era ancora quella di diventare un compositore "serio", non popolare, e probabilmente, non era ancora presente in lui nemmeno la possibilità che fosse possibile coniugare i due mondi, al di là dell'inserzione di elementi riconducibili al tango nelle sue composizioni colte, sulla scia delle correnti musicali del nazionalismo.

Come abbiamo visto, in questo senso, l'incontro con Nadia Boulanger fu l'elemento determinante, oltre alla riscoperta del jazz come formato stilistico adatto a questa *fusione*, anche se il termine non era utilizzato a quei tempi per descrivere questo tipo di operazioni musicali e culturali.

---

<sup>195</sup> Piazzolla ne aggiunge la novità di suonare in piedi, posando lo strumento sulla gamba appoggiata sulla sedia.

<sup>196</sup> La filmografia completa di Piazzolla (le 44 colonne sonore da lui composte e la lista aggiornata dei film che hanno utilizzato musiche sue preesistenti) è reperibile online in: <http://www.piazzolla.org/works/astfilm.html>.

Come è stato detto nel capitolo introduttivo, i processi di costruzione identitaria in Argentina sono stati attraversati costantemente, lungo tutto il corso della storia della nazione, da scontri ideologici, filosofici e politici che nel campo della produzione culturale proiettarono diverse tensioni che è possibile in qualche modo classificare, semplificando i termini, nelle opposizioni vecchio/nuovo, proprio/alieno, colto/popolare, artistico/commerciale.

Il rifiuto iniziale nei confronti delle proposte estetiche del Piazzolla musicalmente maturo si può collocare all'interno di quelle variabili, con la particolarità che, a partire dai termini opposti in ogni asse, l'operazione piazzolliana raggiunge una sintesi eccezionale e unica, nella quale non soltanto si dissolve la polemica, ma si potenzia la capacità comunicativa e simbolica di una musica essenzialmente nuova che però parte da una vecchia tradizione fortemente radicata nell'inconscio culturale, per cui è sentita e vissuta come propria e autoctona, anche se contiene elementi "importati".

Come affermato da Carlos Kuri<sup>197</sup> "[...] la musica di Piazzolla lavora in zone di frontiera e crea costantemente aperture stilistiche". La critica musicale argentina - forse come parte della necessità di legittimazione più volte segnalata - associò il rapporto di Piazzolla con il tango, a quello di George Gershwin con il jazz. La formula "il Gershwin argentino" è rifiutata da Kuri che cita il musicologo Roberto Leydi a sostegno della sua ipotesi:

La grande preoccupazione [di Gershwin] era quella di salvare i valori espressivi del *melos* popolare nordamericano dalle contaminazioni volgari, 'redimere' il jazz dalle osterie, i bordelli, le sale da ballo e le strade dove era nato [...] Come la maggior parte degli americani

---

<sup>197</sup> Kuri. Op.cit. Pag. 137.

[Gershwin] considerava vero jazz le musiche di divulgazione di Paul Whiteman, ignorando la musica di Ellington, di Armstrong e di tutti gli autentici musiciste del jazz nero.<sup>198</sup>

Per Kuri, in modo terminante, “Piazzolla altera la storia del tango. Gershwin non fa lo stesso con il jazz”. Eventualmente lo si può comparare con il Piazzolla della *Rapsodia Porteña* (1947) o dei *Tre movimenti sinfonici* (composizione con la quale vinse il premio Sevitky).

Ramón Pelinski<sup>199</sup> vincola la musica di Piazzolla alla categoria della diaspora e afferma che Piazzolla “[...] si appropria delle musiche incontrate nelle sue peregrinazioni e le reinterpreta in termini di tango”. Questi elementi provenienti da altre tradizioni e culture, presenti musicalmente quasi di nascosto, sono nello stesso tempo capaci di soddisfare le aspettative di un pubblico raffinato e, curiosamente, fanno diventare popolari elementi appartenenti in molti sensi alla sfera dell’arte. A questo riguardo, come segnala Pelinski, il tango stesso

[...] è una musica popolare che conserva della musica erudita, particolarmente di quella italiana, il ‘carattere artistico’ [...] espresso nella scrittura, certe strategie compositive, etc. [...] il compositore di tango è solito scrivere la sua musica e fissarne la strumentazione, marchio grafocentrico che invade l’esecuzione: i musicisti di tango, anche se conoscono le loro parti a memoria, suonano di solito con le partiture aperte sul leggio e le ‘tanghificano’ nell’esecuzione con i fraseggi e yeites<sup>200</sup> caratteristici.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> “Su gran preocupación fue salvar los valores del melos popular norteamericano de las contaminaciones vulgares, ‘redimir’ al jazz de las hosterías, de los burdeles, de las salas de baile, de las calles donde había nacido [...] Gershwin [...] como la mayoría de los norteamericanos [...] consideró verdadero jazz las divulgaciones de Paul Whiteman ignorando la música de Ellington, de Armstrong y de todos los auténticos músicos del jazz negro”.

Leydi, Roberto. 1981. Fascicolo *Los grandes músicos: Gershwin: Rapsodia “in Blue”-Concierto en fa*. Buenos Aires: Ed.Viscontea. Citato da Kuri, 2014, pag.139-140.

<sup>199</sup> Pelinski. Op. cit.

<sup>200</sup> Il termine yeito, o yeite, appartiene alla gerga del tango, denominata “lunfardo”. È assimilabile al concetto musicale inglese di swing nel jazz e fa riferimento a un particolare modo di esecuzione che caratterizza il genere e che risulta impossibile tradurre nello spartito, rispetto al quale si producono delle minime modifiche ritmiche nel fraseggio, che danno all’esecuzione il particolare ‘sapore’ richiesto dallo stile musicale.

Questa musica dalle origini popolari introduce, contiene e convive con certi elementi delle pratiche colte nelle proprie modalità - e con particolare evidenza a partire dagli inserimenti intenzionali che produce Piazzolla - ed estende i propri limiti soddisfacendo pubblici assai diversi. Il tango raggiunge così, contemporaneamente, prestigio artistico, da un lato, e un grande successo di mercato dall'altro, arrivando paradossalmente a rappresentare come nessun'altro prodotto culturale l'identità urbana di Buenos Aires. La soluzione della tensione su questo asse dialettico colto/popolare, d'altra parte, risulta compatibile con il modello egemonico "bianco, moderno, colto", per cui viene risolto il conflitto e nuovamente legittimato l'oggetto, sia come "opera" che come "prodotto".

È interessante notare come si possa osservare un processo analogo tanto nelle origini del tango quanto nei riguardi delle innovazioni di Piazzolla, nella dinamica che va dal rifiuto originale alla posteriore accettazione, al quale Mark Slobin fa riferimento in termini generali con la definizione di "validazione attraverso la visibilità [...] quando un profilo *superiore* (corsivo nostro) motiva che una popolazione locale o regionale riconsideri le proprie tradizioni, e l'occasione per questo momento è usualmente il suggerimento esterno"<sup>202</sup>. Come segnalano Goertzer e Azzi: "l'Argentina, il più europeo dei paesi dell'America del Sud, emula lo stato al quale più vorrebbe assomigliare - la Francia - focalizzando l'identità nazionale nella sua capitale. L'approvazione dall'estero, specialmente da Parigi, alimentò l'apprezzamento del tango di volta in volta [...] e aiutò a legittimare le innovazioni di Piazzolla (e il fatto che egli abbia studiato con Nadia Boulanger fu certamente anch'esso d'aiuto)".<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> "[...] es una música popular que retiene de la música erudita, particularmente de la italiana, el 'carácter artístico' [...] expresado en la escritura, ciertas estrategias de composición, etc. [...] el compositor de tango suele escribir su música y fijar su instrumentación, marca grafocéntrica que invade la ejecución: los músicos de tango, aunque sepan sus partes de memoria, suelen tocar con las particellas abiertas sobre el atril, a las que en la ejecución 'tanguifican' con sus fraseos y yeites." *Ibid.*

<sup>202</sup> Slobin, Mark. 1992. Pag.11. Citato anche da Goertzen e Azzi. Op. cit. Pag.68.

<sup>203</sup> Goertzer e Azzi. Op. cit. Pag.68.

Questo riferimento di Goertzer e Azzi, nel saggio *Globalization and the Tango*, al ruolo di Nadia Boulanger nella legittimazione di Piazzolla, rende conto di un aspetto che abbiamo segnalato nell'apertura di questo capitolo, riguardo alle varie dimensioni del fenomeno piazzolliano: in questo caso, l'interesse del mondo accademico e la costituzione di un oggetto di studio musicologico nel quale si riproduce la legittimazione nella cerchia degli studiosi della musica colta, per i quali Boulanger significa un collegamento con figure musicali di "livello mondiale" - appartenenti al Primo Mondo - come Stravinsky, Aaron Copland, Leonard Bernstein o Philip Glass.

Anche se in qualche modo è implicito un punto di vista critico nel riferimento al fatto che l'Argentina emula la Francia, la possibilità di poter includere il compositore argentino nell'altare dei nomi "universalmente" consacrati, per il fatto di essere stato anche lui allievo di Boulanger, costituisce un fattore di prestigio soprattutto per gli accademici argentini, non certo per il grande pubblico al quale Nadia Boulanger è sconosciuta.

## **2.2. Identità e identificazione urbana.**

Come segnala il musicologo Omar Corrado nell'apertura del suo saggio *Significar una ciudad. Astor Piazzolla y Buenos Aires*<sup>204</sup>

l'associazione della musica di Piazzolla con la città di Buenos Aires si è affermata con tale potenza che pare un'evidenza, un dato di fatto. Non è frequente che una musica possieda una tale capacità referenziale da costruire simbolicamente una città e condensare i tratti pertinenti che i pubblici le attribuiscono.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Corrado, Omar. 2002. «Significar una ciudad - Astor Piazzolla y Buenos Aires». *Revista del Instituto Superior de Música* 1 (9): 52-61.

<sup>205</sup> "La asociación de la música de Piazzolla con la ciudad de Buenos Aires se afirmó con tal potencia que parece una evidencia, un hecho. No es frecuente que una música posea tal capacidad referencial para construir simbólicamente una ciudad, para condensar los rasgos pertinentes que los públicos le atribuyen." Corrado, 2002. Op. cit. Pag. 52.

La questione del potere identitario delle musiche che danno vita a paesaggi sonori collettivi<sup>206</sup>, spesso in modo inconscio, risulta efficace per tentare di spiegare le modalità con cui si afferma il *nuevo tango* in generazioni successive a quelle che parteciparono alle prime polemiche sulla “novità”.

Piazzolla sembra sfruttare le attitudini referenziali del tango, profondamente radicato nella sua percezione storica, per effettuare ridistribuzioni, spostamenti, sintesi dei suoi elementi costitutivi più rilevanti, suscettibili di proiettare il genere su di una nuova sensibilità urbana, seguendo la domanda e le abitudini di ascolto dei nuovi pubblici.<sup>207</sup>

Questo diventa possibile in quanto, come sottolinea Stokes:

[...] il fatto musicale evoca e organizza le memorie collettive e presenta le esperienze di un luogo con una intensità, un potere e una semplicità non raggiunte da nessun'altra attività sociale.<sup>208</sup>

L'associazione Piazzolla-Buenos Aires fu spesso utilizzata dai media audiovisivi, sia come musica di apertura e chiusura di programmi televisivi di attualità politica, nei quali “questa musica sembrava alludere al ritmo nervoso, urgente e vertiginoso dell'attualità nazionale”, quanto dal “cinema documentario o di promozione turistica [che] ricorreva alla musica di Piazzolla ogni volta che la città di Buenos Aires veniva mostrata sullo schermo”.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Cfr.: Connell, John, e Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks : Popular music, identity and place*. London: Routledge.

<sup>207</sup> “Piazzolla parece entonces aprovechar las aptitudes referenciales del tango, profundamente enraizado en su recepción histórica, para efectuar redistribuciones, desplazamientos, síntesis de sus elementos constitutivos más destacados, susceptibles de proyectar el género sobre una nueva sensibilidad urbana, según la demanda y los hábitos de escucha de los nuevos públicos.” Corrado, 2002. Op. cit. Pag. 54.

<sup>208</sup> “the musical event ... evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity”. Stokes, Martin, a c. di. 1994. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg. Pag. 3.

<sup>209</sup> Corrado, 2002. Op cit.



Molti elementi intrinseci allo stile musicale piazzolliano contribuiscono in modo metaforico o sinestesico a rinforzare questa associazione: il tempo base di molti brani ricalcato dal basso in figure ritmiche simili al *walking bass* del jazz, sembrano accompagnare il passo rapido del camminare velocemente in un centro urbano; i glissandi improvvisi dei violini, ascendenti e discendenti, riproducono a livello sonoro il percorso dello sguardo sul profilo dei grattacieli; l'uso del rumore, intensificando gli effetti di percussione prodotti dalle corde, in "associazione quasi onomatopeica con il rumore della città, o mediante suoni dissonanti aggiunti al di fuori dei codici e in frizione con la consonanza tonale"<sup>210</sup>, costituiscono un repertorio perfettamente adatto a descrivere il paesaggio sonoro e visivo della grande città, ma non di qualsiasi città, poiché tutti gli elementi citati appaiono pienamente integrati nell'universo musicale associato all'essenza del tango, essendo questo a sua volta profondamente radicato nell'inconscio collettivo a Buenos Aires.

### **2.3. Gli anni dell'affermazione internazionale**

Le polemiche che accompagnarono gli esordi di Piazzolla sulla scena locale del tango cesseranno a partire dal riconoscimento internazionale che comincia a riscuotere nelle sue presentazioni negli Stati Uniti e in Europa a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, e poi, con frequenza e intensità crescente, lungo tutti i Settanta e gli Ottanta.

Uno dei primi importanti concerti a New York, nella Philharmonic Hall del Lincoln Center, nel 1965, riscuote una lodevole rassegna da parte di uno dei critici più qualificati all'epoca, Robert Shelton, che scrive:

Sono stato affascinato da un quintetto diretto da Astor Piazzolla che interpreta il tango contemporaneo o "d'avanguardia". L'incredibile immaginazione di questo gruppo e i suoi innovativi timbri strumentali hanno reso questo concerto costantemente interessante. A momenti il quintetto suonava come una band di sala degli anni '20, poi come una banda di jazz moderno stile Chico Hamilton/Fred Katz, poi sembrava un quintetto classico che passava

---

<sup>210</sup> *Ibid.*

dalla musica da camera alla bossa nova. In ultima analisi, il quintetto di Mr. Piazzolla non somiglia a niente tranne che a sé stesso, e questo risulta più che sufficiente.<sup>211</sup>

Pochi anni dopo Piazzolla si reca in Europa in tournée, si stabilisce a Roma nel 1974, collabora in Francia con Georges Moustaki, suona a Barcellona insieme a Gerry Mulligan e nel 1976 si trova di nuovo a New York, al Carnegie Hall; nel 1977 si presenta 32 volte al Teatro Olympia di Parigi. La critica che appare su *L'Express* si riferisce a Piazzolla come “il Boulez del bandoneón”.<sup>212</sup>

L'attività di Piazzolla si espande a livello globale in modo ormai indiscutibile negli anni successivi, le sue composizioni vengono eseguite da gruppi e orchestre tra i più prestigiosi del mondo, tiene concerti e registra dischi con i nomi più autorevoli della scena musicale<sup>213</sup>, praticamente senza interruzioni, fino al 1990, momento in cui è vittima a Parigi di una trombosi cerebrale che lo lascerà inattivo fino alla sua morte, avvenuta a Buenos Aires il 4 luglio del 1992. La sua carriera creativa di oltre quarant'anni lascia un'impronta

[...] virtualmente impossibile da usare come influenza senza cadere nell'imitazione e la copia, poiché ‘le sue caratteristiche si diffondono come un virus’ in ogni composizione che le usi come sue fonti.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> “This listener was most captivated by a a quintet led by Astor Piazzolla in contemporary or ‘vanguard tango’. The leader played a bandoneon, an instrument of the concertina family, and there was excellent support on piano, violin, bass and amplified guitar. The free wheeling imagination of this group and its unusual instrumental timbres made it continually diverting. Sometimes the quintet sounded like a 1920-ish ballroom dance band, then like a Chico Hamilton/Fred Katz modern jazz combo, then it suggested a classical quintet turning from chamber music to bossa nova. In the last analysis, Mr. Piazzolla’s quintet sounded like nothing but itself, and that was quite enough”.

Shelton, Robert. 1965. «Argentine Music at Philharmonic-Cancer Society Benefit is Part of “Cultural Panorama”». *New York Times*, 27-V-1965: 28.

<sup>212</sup> Citato da Kuri, 2014, pag.54.

<sup>213</sup> Basti citare ad esempio il Kronos Quartet, Yo Yo Ma, Gary Burton, Lalo Schiffrin, Egberto Gismonti, Milva, etc. e le orchestre delle principali capitali del mondo.

<sup>214</sup> “[...] virtually impossible to use as an influence without falling into imitating and copying, because ‘its characteristics spread like a virus’ throughout every composition that uses them as its sources”. Pujol, Sergio A. 2008. «Más allá de Piazzolla: con el pasado que vuelve». In *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, di García Brunelli, Omar (comp.), 233–44. Buenos Aires: Gourmet Musical.  
Citato anche da Cambra e RaffoOp. cit. Pag.249

Le sue caratteristiche, poco usuali nei musicisti della sua generazione, come la curiosità musicale, un incredibile udito, disciplina e capacità di lavoro, ampliarono le frontiere del tango come genere e ne ridefinirono i codici, incorporando elementi appartenenti alla migliore tradizione colta europea, come le accentuazioni di Bartok e Stravinsky o le sequenze armoniche e contrappuntistiche del Barocco, mettendoli insieme alla sincope e al gesto di improvvisazione del jazz. Piazzolla stesso descrive l'effetto della sua venuta sulla scena del tango:

Intorno al 1955 in Argentina il tango cominciava a morire. La causa era che il rock and roll (Elvis Presley, Bill Haley) cominciava ad arrivare in Argentina e le giovani generazioni si entusiasmarono di più con il rock che con il tango. Poi arrivarono i Beatles negli anni Sessanta e fu la fine del tango. Ma la mia musica andava avanti e i giovani capivano la mia musica perché non era noiosa. Il vecchio tango tradizionale è molto noioso. È ripetitivo; non ci sono cambiamenti. Non ci sono stati cambiamenti in quella musica per almeno quaranta o cinquanta anni finché non sono arrivato io.<sup>215</sup>

E dall'arrivo di Piazzolla in poi continuarono a nascere artisti che, oggi, si vedono riflessi nel tango e lo vivono come parte della loro identità.<sup>216</sup>

Piazzolla, esponendo il suo background interculturale, in uno dei suoi ultimi e storici concerti - al Central Park di New York nel 1987 - presenta sé stesso (in un breve discorso trilingue) e definisce i parametri per identificare e comprendere la sua musica<sup>217</sup>:

---

<sup>215</sup> "By 1955 in Argentina tango was starting to die. The cause of it was that rock and roll music (Elvis Presley, Bill Haley) started coming to Argentina and the younger generations started to get more excited about rock and roll than about tango. Then the Beatles came in in the '60s and that was the end of the tango. But my music kept going on and the young people understood my music because it wasn't boring. The old traditional tango is very boring. It is repetitive; there are no changes. There had been no changes in that music for at least forty or fifty years until I came in." Astor Piazzolla citato da Cambra e Raffo. Op.cit. Pag.249

<sup>216</sup> Cambra e Raffo. Op. cit.

<sup>217</sup> Link, Kacey Quin. 2009. «Culturally Identifying the Performance Practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto». Tesi dottorale, Miami: University of Miami.

*This is the new music of Buenos Aires, the new tango. Esta es la música de Buenos Aires, el nuevo tango. Questa è la nuova musica di Buenos Aires, il nuovo tango ... We started this music in 1954 ... My name is Astor Piazzolla. I was born in Argentina. I was raised in New York and my parents come from Trani, Italia.*<sup>218</sup>

---

---

<sup>218</sup> Piazzolla, Astor. 1987. *The Central Park Concert*. CD. New York: Chesky Records JD 107, registrato 1987, pubblicato 1994. Citato da Kacey Quin Link. Op. cit. Pag.48.

### 3. Piazzolla e il cinema

#### 3.1 Il tango nel cinema

Prima di addentrarci nel rapporto tra la musica di Piazzolla e il cinema è opportuno fare una breve rassegna della presenza del tango nella cinematografia argentina e mondiale. Lo studioso del tango Pedro Ochoa, nel saggio *Tango y Cine Mundial*<sup>219</sup>, identifica alcuni momenti chiave e ricostruisce la storia della presenza di questa musica sugli schermi di tutto il mondo.

È interessante notare che il periodo in cui nasce il cinema come fenomeno popolare, nei primi decenni del Novecento, coincide con un momento in cui il tango occupa un'importante presenza in Europa, soprattutto a Parigi, come danza esotica e sensuale di coppia abbracciata che sostituisce il valzer nelle preferenze delle sale da ballo dell'epoca. All'epoca i film erano ancora muti, ma a seconda dell'importanza della sala, erano presenti almeno un pianista, o dei musicisti in quantità variabili che davano vita a piccole e medie orchestre.

Due film in particolare rendono conto di questa prima fase della presenza del tango al cinema, fase nella quale si contano circa una dozzina di titoli. *Max, professeur de tango*, coproduzione tedesco-francese (Max, professore di tango, Max Linder, 1912) e *Tango tangles*, film muto statunitense con Charles Chaplin, del 1914. Questo primo periodo si chiude in coincidenza con l'inizio della Grande Guerra, che “interrompe il flusso della cultura nell'emisfero nord”.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Ochoa, 2001. Op.cit.

<sup>220</sup> *Ibid.*

Del 1921 è il celebre film muto<sup>221</sup> statunitense di Rex Ingram, *The four horsemen of the Apocalypse*, (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) con Rodolfo Valentino, al quale appartiene la molto citata scena (sia a livello letterario che cinematografico) in cui il celebre attore balla il tango, che costituisce “il mito fondatore dell’immagine del ballo del tango nel mondo”.<sup>222</sup> Nonostante l’ambientazione culturale di questa scena sia inverosimile e stereotipata (Valentino è vestito con un costume da “gaucho” che in realtà fa parte della tradizione rurale delle “pampas”, i campi argentini, e non ha niente a che fare con le radici profondamente urbane del tango), la sua risonanza prenderà corpo nell’immaginario cinematografico, creando un universo tematico che si ripeterà in numerose produzioni posteriori.



[...] ‘passione’ e ‘seduzione’ sono componenti centrali di come il tango è stato presentato al pubblico americano fin dagli inizi del XX secolo. Tali rappresentazioni emergono da quello che Tejaswini Niranjana definisce il processo di ‘traduzione culturale’ nel quale elementi di una cultura sono consapevolmente o inconsapevolmente riarticolati, o anche ricostruiti, da un traduttore esterno.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Il compositore J.L. Gottschalk scrisse le partiture da suonare durante la proiezione.

<sup>222</sup> Ochoa. 2001. Op.cit.

<sup>223</sup> McManus. Op. cit.

La presenza del tango nella cinematografia mondiale nei decenni seguenti è individuabile su due linee: da un lato continua ad associarsi direttamente al ballo, riflettendo la presenza del tango nella scena musicale mondiale, dall'altra viene vincolato a un determinato tipo di contenuti, abitualmente sulla linea del dramma e delle emozioni forti. L'universo dei significati associati a questa musica è evidentemente vincolato all'identificazione geografica, a volte generica, con il Sudamerica, o alla nostalgia, come è possibile verificare da una veloce lista di alcuni titoli di film<sup>224</sup> nei quali il tango è presente:

*The tango dancers* (Bud Fisher, USA, 1920) film di animazione con i personaggi Matt e Jeff). *Ein Tango Für Dich*, (*Un tango per te*, Géza von Bolváry, Germania, 1930) di genere musicale. *Tango* (Gösta Hellström, Svezia, 1931) interessante cortometraggio sperimentale<sup>225</sup>. *Tango*, (Phil Roses, USA, 1936) una donna abbandonata dal marito è costretta dalla necessità a lavorare come ballerina di tango. *Tango notturno* (il titolo originale è in italiano, Fritz Kirchhoff, Germania, 1937). *Rappel immédiat-Tango d'adieu* (Léon Mathot, Francia, 1940). *Kriminaltango* (Géza von Cziffra, Germania/Austria, 1960). *Un tango dalla Russia* (Cesare Canevari, Italia, 1965) genere *horror*. *Tango ptaka* (Andrzej Jurka, Polonia, 1980) dramma romantico incentrato sul tradimento e l'infedeltà. *Spurs of tango* (Henri Plaat, Holanda, 1980) un diario di viaggio, *travelogue*, composto da una successione di riprese a camera fissa in vari paesi sudamericani, accomunate dalla colonna sonora composta esclusivamente da tanghi. *Tango durch Deutschland* (Lutz Mommartz, Germania, 1983) con musiche di Piazzolla. *Tango im Bauch* (Ute Wieland, Germania, 1983) in cui la protagonista è una giovane musicista, specialista di tango. *Damskoye tango* (Ladie's tango, Sulambek Mamilov, URSS, 1984). *Tango nashego detstva* (Il tango della nostra infanzia, Albert Mkrtchyan, Armenia, URSS, 1985) dove il tango appare come musica da ballo

---

<sup>224</sup> Ochoa. 2001. Op.cit.

<sup>225</sup> Cfr. McParland, Robert P. 2014. *Film and Literary Modernism*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars. Pag. 64-65.

preferita nel dopoguerra locale. *Blonder tango* (Lothar Warneke, Germania, 1985) film sull'esilio cileno<sup>226</sup>.

Nei paesi ispanici, l'utilizzo del tango è più specificamente vincolato alle sue caratteristiche originali, in una visione più vicina allo spirito locale del genere e più bilanciata nei suoi componenti al di là del ballo: testi, musica, "filosofia tanguera"<sup>227</sup>

Alcuni titoli indicativi: *Tango do amor* (Luiz de Barros, Brasile, 1931). *Dos corazones y un tango* (Mario del Río, Messico, 1942). *El último cuplé* (Juan de Orduña, España, 1957) con l'attrice Sara Montiel, include un tango composto in Spagna nel 1922, *Fumando espero*, musica di Juan Masanas, testo di Félix Garzo e Juan Viladomat. *Pelusa* (Javier Setó, Spagna, 1960) include il famoso tango *Melodía de Arrabal*, di Carlos Gardel, che era già stato da lui interpretato nel film omonimo nel 1933. *La bella Mimi* (José María Elorrieta, Spagna, 1962) include un brano titolato *Tango del cine*, di Serrano Arniches y G. Álvarez. *El tango del viudo* (Raoul Ruiz, Cile, 1967). *Cabezas cortadas* ("Teste tagliate", Glauber Rocha, Spagna/Brasile, 1970) film allegorico sui personaggi dittatoriali che include celebri tanghi come *Cuesta abajo y Buenos Aires*.

Così come più volte rimarcato, il tango ha vissuto un lungo processo di accettazione derivante in primo luogo dalla legittimazione proveniente dall'estero. Tale legittimazione viene ripresa e alimentata dalla sua presenza al cinema, il quale la riprende e costruisce storie nelle quali il protagonismo del tango è dato non soltanto dalla musica, ma anche dalle tematiche e dallo spirito dei testi delle canzoni, le caratteristiche dei personaggi, gli spazi in cui vengono ambientate le storie, agendo in

---

<sup>226</sup> Trnka, Jamie H. 2011. «Choreographing Exile: Lothar Warneke's and Omar Saavedra Santis's "Blonder Tango"». *The German Quarterly* 84 (3): 309–327.

<sup>227</sup> Cfr.: Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press. Pag. 14.

Kalinak, Kathryn. 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. Pag. 7



questo caso come “riflesso delle realtà sociali particolari”<sup>228</sup>, il cinema si fa eco del grande successo di questa musica e ne riprende le particolarità, che a sua volta caratterizzano i tratti psicologici attribuiti al *porteño*: una certa filosofica nostalgia per il tempo che passa, il modello della donna che abbandona le sue umili origini e l’amore vero in cambio dell’ascesa sociale, la sfortuna e l’accettazione delle condizioni avverse come valore maschile e positivo<sup>229</sup>.

### 3.2 Spazio per la sperimentazione e la pratica compositiva

Il rapporto di Piazzolla con il cinema risale agli anni immediatamente successivi ai suoi studi con Alberto Ginastera (1940-1945) ed è molto probabile che i suoi primi incarichi si siano verificati a partire dal suggerimento del nome dell’allievo da parte del maestro<sup>230</sup>.

Ginastera aveva infatti un rapporto stretto con il mondo del cinema: compose le colonne sonore di undici film tra il 1942 e il 1958, e scrisse vari articoli riguardanti la musica cinematografica<sup>231</sup>. In essi afferma, sulla scia di Aaron Copland, che la musica ha un “ruolo fondamentale nell’esperienza cinematografica [...]. Nelle mani del compositore adeguato [...] essa apporta nuova vita alle immagini che appaiono sullo schermo e costituisce la sua più importante ed effettiva collaborazione.”<sup>232</sup> Suggerisce anche che

---

<sup>228</sup> Sull’utilizzo della musica come elemento identitario associato al concetto di nazione si veda anche: Burnand, David, e Benedict Sarnaker. 1999. «The Articulation of National Identity Through Film Music». *National Identities* 1 (1): 7–13. <https://doi.org/10.1080/14608944.1999.9728099>. Martin-Jones, David. 2008. *Deleuze, cinema and national identity: narrative time in national contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

<sup>229</sup> Azzi, María Susana. 1991. *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones de Olavarría.

<sup>230</sup> García Brunelli, 2016. Op. cit. Pag. 9.

<sup>231</sup> Schwartz-Kates, Deborah. 2010. *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. London: Routledge. Pagg.103-104.  
Schwartz-Kates, Deborah. 2006. «The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and Their Significance». *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 27 (2): 171–95. <http://www.jstor.org/stable/4499311>.

<sup>232</sup> Ginastera, Alberto. 1945. «La música cinematográfica». *Sur* 14 (124): 92–94.  
Ginastera, Alberto. 1948. «Música y cine». *Polifonía* 3 (19): 1, 10–11.

la musica cinematografica deve continuare a svilupparsi in Argentina, data la qualità dei film<sup>233</sup>, e queste sue idee sicuramente influirono sul giovane Piazzolla, all'epoca in cui la sua scelta definitiva per il tango non era stata ancora compiuta, e le aspirazioni di diventare un musicista colto erano parte dei suoi orizzonti musicali. Il cinema gli offriva la possibilità di tradurre in suoni le proprie idee e ricerche musicali, almeno in parte non soggette a canoni stilistici predeterminati, e di esercitare gli insegnamenti compositivi di Ginastera.

I primi lavori di Piazzolla per il cinema sono del 1949-1954, prima del suo viaggio a Parigi, e lo stile predominante è quello che prende come modello la scrittura orchestrale caratteristica dell'industria cinematografica di Hollywood<sup>234</sup>. Compone colonne sonore per vari film di registi argentini di rilievo, adattandosi alle proposte narrative in modo funzionale, in linea con i principi esposti da Ginastera nei suoi scritti sulla musica cinematografica, ma non troviamo ancora in queste musiche la sua impronta compositiva personale. In prospettiva storica, queste musiche possono essere riguardate come importanti esercizi di orchestrazione, un campo d'allenamento nel quale sviluppa una delle sue grandi abilità posteriori

---

<sup>233</sup> Ginastera, Alberto. 1951. «El músico». In *Anuario del Cine Argentino: 1949-1950*, di Guillermo Zúñiga, 33-34. Buenos Aires: Editorial Cinematographica Americana.

<sup>234</sup> Come riportato da Fischerman e Gilbert (op.cit) in un seguente periodo statunitense, in cui Piazzolla cercava ancora una strada musicale propria, ci fu un tentativo di avvicinarsi come compositore all'industria cinematografica per eccellenza, e si recò a Hollywood, ma questo viaggio non ebbe successo e Piazzolla tornò a suonare come bandoneonista a New York.

### 3.3 L'utilizzo delle musiche preesistenti di Piazzolla

Con il passare degli anni, a partire dall'affermazione e la fama, si ribalta la logica per cui vengono scelti Piazzolla e la sua musica come colonna sonora da importanti registi internazionali. Sono molti i film per i quali i registi hanno scelto musiche preesistenti di Piazzolla, tra questi si possono segnalare, ad esempio, Nadine Trintignant, Jeanne Moreau, Francesco Rosi, Sally Potter, Wayne Wang, Michelangelo Antonioni<sup>235</sup>, Marco Bellocchio, etc.

In alcuni casi la presenza del particolare suono *piazzolliano* è associata referenzialmente a contenuti vincolati culturalmente al tango in senso geografico, o alle associazioni di sensualità vincolate al ballo, ma i casi più interessanti sono quelli in cui sono le caratteristiche essenziali della musica di Piazzolla quelle che vengono considerate appropriate, utili ad adempiere una determinata funzione di carattere diverso e fuori dagli stereotipi abituali. È questo il caso di *Twelve monkeys*, di (*L'esercito delle 12 scimmie*, Terry Gilliam, 1995) nel quale, secondo Ochoa, si assiste alla presenza del tango “superando la propria semantica per convertirsi in musica *pura*, liberata al proprio potere intrinseco”<sup>236</sup>.

Intervistato sui motivi della scelta di Piazzolla, Terry Gilliam, dichiara:

[...] all'inizio dei lavori per il film avevamo previsto di utilizzare come musica qualche tango argentino. Io mi dedicai personalmente a cercare musiche di Gardel, seguendo il suggerimento di amici, ma non trovai niente. Invece per caso mi sono imbattuto in queste musiche di Piazzolla [...] Non avevo mai ascoltato Piazzolla. Ha un suono più straziato [rispetto al tango]

---

<sup>235</sup> Cfr.: Calabretto, Roberto. 2012. *Antonioni e la musica*. Venezia: Marsilio.

<sup>236</sup> Ochoa, 2001. Op.cit.

che ha molto a che fare con il clima psicologico, lo stato mentale che tentavo di trasmettere nel mio film [...]<sup>237</sup>

Julie McQuinn<sup>238</sup> si occupa di questa colonna sonora con un'approfondita analisi dell'utilizzo della *Suite Punta del Este*<sup>239</sup> nel film di Gilliam e definisce la musica di Piazzolla come

[...] abitante di uno spazio intermedio tra il tango di Buenos Aires, il jazz e la musica classica, in particolare quella del XX secolo. [...] il distintivo suono dell'assolo di bandoneón, con il suo tono arioso, è giunto a definire 'il suono iconico del tango'.<sup>240</sup>

Lo stesso Gilliam chiama questa musica "il tema del film" e la descrive come "pazza, appassionata e pericolosa" e asserisce che c'è "qualcosa di esistenziale riguardo ad essa".<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> “[...] cuando empezamos a trabajar en la película teníamos previsto utilizar como música algún tango argentino. Yo, por mi parte, me dediqué personalmente a buscar música de Gardel, por sugerencias de amigos. Pero... no pude encontrar nada. En cambio, por casualidad me crucé con esta música de Piazzolla [...] Nunca antes había oído a Piazzolla. Tiene un sonido más desquiciado [...] que tiene mucho que ver con el clima, el estado mental que intenté transmitir en mi película.”

Gilliam, Terry. 1996. El tango de los 12 monos: Por qué Terry Gilliam eligió un tema de Piazzolla para su filme. Entrevista di Pablo O. Scholz. Buenos Aires: Clarín, Martes 2 de abril de 1996.

<sup>238</sup> McQuinn, Julie. 2013. «Strange Recognitions and Endless Loops: Music, Media, and Memory In Terry Gilliam’s 12 Monkeys». In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, a cura di David Neumeyer. New York: Oxford University Press.

<sup>239</sup> I brani di Piazzolla tratti dalla colonna sonora di 12 Monkeys possono essere ascoltati in <https://www.soundtrack.net/album/12-monkeys/>

<sup>240</sup> “[...] Piazzolla’s music resides in a space between, a mix of the tango of Buenos Aires, jazz, and classical music, especially of the twentieth century. The distinctive sound of the solo bandoneon, with its airy yet driving tone, has come to define ‘the iconic sound of the tango’”.  
McQuinn. Op. cit. Pag. 447.

<sup>241</sup> “Gilliam calls this music ‘the theme for the movie’, describing it as ‘mad and passionate and dangerous’ and asserting that there is ‘something existential about it’. *Ibid.*

#### 4. Piazzolla e Solanas.

Il rapporto personale tra il musicista e il cineasta risale agli anni Settanta, periodo nel quale svilupparono un primo progetto comune che però non poté essere realizzato<sup>242</sup>. Solanas era sempre stato un ammiratore della musica di Piazzolla, e furono collaboratori artistici e amici personali per anni, al di là delle loro differenze ideologiche<sup>243</sup>.

##### 4.1 Fernando Ezequiel “Pino” Solanas

##### Una vita tra cinema e politica

Il cineasta Fernando Ezequiel “Pino” Solanas, sin dagli inizi della sua attività, integrò le correnti politiche più rivoluzionarie del peronismo e la sinistra argentina. Nato a Olivos in Argentina nel 1936, Solanas compie studi di teatro e musica, ma per adempiere al desiderio di suo padre, si avvia alla carriera di avvocato. Tutta la sua carriera artistica è legata alla sua militanza e all’impegno politico, e la sua formazione ideologica avviene nei circoli intellettuali ove frequenta alcuni tra i personaggi più rilevanti dell’epoca (Raúl Scalabrini Ortíz, Arturo Jauretche, Carlos Astrada, Juan José Hernández Arregui, César Marcos, Fermín Chávez, John William Cooke, Rodolfo Ortega Peña, Julio Canessa).

Caratterizzato da un forte spirito imprenditoriale, crea la propria casa di produzione nel 1962, anno in cui realizza anche il suo primo cortometraggio, *Seguir andando* (Continuare a camminare). Questo suo debutto, come regista di cortometraggi, è una storia d’amore che vede come sfondo il Rio de la Plata ed è il suo lavoro finale per il diploma al Conservatorio Nacional de Arte Dramático

---

<sup>242</sup> Il copione del progetto incompiuto aveva come titolo *Adios Nonino* e come protagonista un bandoneonista, che avrebbe interpretato Piazzolla.

<sup>243</sup> Intervista personale a Fernando Solanas, Montevideo, marzo 2018.

(Conservatorio Nazionale di Arte Drammatica) di Buenos Aires. La sua formazione teatrale è ben visibile nel suo lavoro sulla messa in scena, così come le sue conoscenze musicali, che sono evidenti sia nella composizione delle colonne sonore come nella struttura corale di alcuni suoi film.

Nel 1968 Solanas esordisce nel panorama cinematografico, culturale e politico, con il suo primo lungometraggio, un film realizzato clandestinamente, insieme a Octavio Getino, *La Hora de los Hornos (L'ora dei forni)*, trilogia documentale sul neocolonialismo e la violenza in Argentina e America Latina. A livello internazionale, il film ottiene numerosi premi e viene distribuito in 70 paesi. Nel 1969 i due cineasti fondano il gruppo *Cine Liberación*, sviluppano un circuito alternativo di distribuzione attraverso organizzazioni sociali e politiche che formano parte della resistenza alla dittatura militare dell'epoca, ed elaborano il manifesto del "Terzo Cinema" al quale aderiscono altri importanti registi latinoamericani come Gerardo Vallejo, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés.<sup>244</sup>

Come segnala Paula Rodriguez Marino nel suo libro dedicato alla tematica dell'esilio nel cinema argentino:

"Cine Liberación" nasce con la concezione stessa di politicizzazione dell'arte, opposta alla domanda di autonomia culturale degli integranti della generazione dei Sessanta. Il cinema di Solanas e Vallejo è associato tanto al cinema d'autore come al cinema di decolonizzazione culturale e di denuncia, due tendenze che convergono nella maggior parte delle cinematografie nazionali tra il 1959 e il 1971. Nonostante le differenze nella formazione e nella concezione degli aspetti formali ed estetici, Solanas e Vallejo condividono con il nuovo cinema latinoamericano della fine degli anni Sessanta lo spirito di denuncia, l'influsso del realismo sociale, il teatro epico brechtiano e il montaggio sovietico degli anni Venti, così come la

---

<sup>244</sup> Oltre al manifesto di Getino e Solanas (Verso un terzo cinema), se ne possono citare altri degli anni Sessanta: "Un'estetica della fame" (Glauber Rocha, Brazil), "Per un cinema imperfetto", (Julio García Espinosa, Cuba), e "Problemi di forma e contenuto nel cinema rivoluzionario" (Jorge Sanjinés, Bolivia).

rottura del Modo di Rappresentazione Istituzionale<sup>245</sup>, l'utilizzo del cinema come arma politica e la ricerca di rappresentare l'identità nazionale nei loro film.<sup>246</sup>

Nel 1971 il gruppo "Cine Liberación" è convocato dall'ex-presidente Juan Domingo Perón, in esilio a Madrid, per realizzare due documentari *La Revolución Justicialista* (La rivoluzione giustizialista) e *Actualización Doctrinaria para la toma del poder* (Aggiornamento dottrinale per la conquista del potere). Nel 1975 Solanas realizza il suo primo lungometraggio di finzione, *Los Hijos de Fierro* (I figli di Fierro<sup>247</sup>), che non arriverà sugli schermi argentini fino al 1984, al ritorno dall'esilio cui il regista fu costretto, dopo essere stato minacciato di morte ed essere rimasto vittima di un tentativo di sequestro.

Solanas si stabilisce quindi in Francia dove realizzerà il documentario *Le regard des autres* (Lo sguardo degli altri, 1980) su incarico del *Ministère des Universités, Conservatoire National des Arts et Métiers* (CNAM). In quegli anni partecipa attivamente ad azioni di solidarietà e denuncia delle atrocità del regime militare argentino, fondando con Envar El Kadri, Arianne Mouskhine, Miguel Ángel Estrella e altri artisti ed intellettuali la *Asociación Internacional en Defensa de los Artistas* (AIDA - Associazione Internazionale in difesa degli artisti)<sup>248</sup>.

Alla fine della dittatura, nel 1983, ritorna a Buenos Aires e nel 1985 realizza, in coproduzione argentino-francese, *Tangos-El Exilio de Gardel* (*Tangos - L'esilio di Gardel*), pellicola poi premiata nei Festival di Venezia e La Habana. Nel 1988 realizza

---

<sup>245</sup> Cfr.: Burch, Noël. 2011. *El tragaluz del infinito: contribución a la genalogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

<sup>246</sup> Rodríguez Marino, Paula. 2013. *Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988)*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. Pag.66.

<sup>247</sup> Martín Fierro è il personaggio principale del libro omonimo di José Hernández (1884-1886), uno dei simboli letterari nazionali più rilevanti, nel quale si esalta la figura dell'abitante delle *pampas*, il tipico *gaucho*.

<sup>248</sup> Sull'esperienza di questa associazione in difesa dei diritti umani cfr. Cristiá, Moira. 2018. «Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia /Argentina, 1985)». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* XVIII (68): 75-92.  
[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=660&id\\_articulo=13892](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=660&id_articulo=13892).

*Sur*, che ottiene numerosi premi e riconoscimenti (tra cui il premio per la miglior regia al Festival di Cannes).

A partire del suo ritorno in Argentina, affianca intensamente l'attività cinematografica a quella politica: promuove l'unione dei sindacati audiovisivi per spingere nuove leggi sulla distribuzione che rimpiazzino quelle della dittatura, denuncia le privatizzazioni portate avanti dal governo di Carlos Menem, e resta anche vittima di un attentato da parte di gruppi di estrema destra nel 1991. A causa delle lesioni riportate è costretto a ritardare la finalizzazione del film che stava realizzando, *El Viaje (Il viaggio)*, che concluderà, quindi, solo nel 1992. In questo stesso anno entra a far parte di una nuova formazione politica, il *Frente Grande*, per la quale sarà poi eletto deputato dal 1993 al 1997. La sua attività parlamentare sarà principalmente dedicata alla difesa delle risorse naturali depredate dalle multinazionali e alla creazione di nuove leggi per la cultura, in particolare cinema, teatro e musica.

Nel 1998 ritorna all'attività cinematografica e realizza *La Nube*, premiato al Festival di Venezia. In quello stesso anno riceve al Festival di La Habana il premio Gran Coral alla carriera. Negli anni successivi Solanas promuove incontri di carattere internazionale per la democratizzazione dello spazio audiovisivo, invita in Argentina Luciana Castellina, entra a far parte del Comitato Mondiale per la difesa del Patrimonio Cinematografico dell'UNESCO, riceve il premio Human Rights Watch, a New York, dove viene realizzata una mostra retrospettiva della sua opera. Torna in parlamento all'interno di diverse coalizioni d'opposizione e realizza parallelamente nuovi documentari di forte impatto: *Memoria del Saqueo (Il diario del saccheggio)*, 2004), presentato al Festival Internazionale di Berlino, dove riceve l'Orso d'oro alla carriera; *La Dignidad de los Nadies (La dignità degli ultimi)*, 2005) premiato a Venezia, Montreal, Valladolid e La Habana; *Argentina Latente* (2007); *Oro Negro-Tierra Sublevada (Tierra Sublevada-Oro impuro)*, 2011) ed il più recente *Viaje a los pueblos fumigados* (Viaggio tra i popoli affumicati, 2017)<sup>249</sup>.

---

<sup>249</sup> Per una rassegna in italiano dei film di Pino Solanas cfr.: <http://www.mymovies.it/filmografia/?r=7449>. Cfr. anche in inglese: <https://www.imdb.com/name/nm0812625/>.



Tra i diversi libri scritti nel corso della sua carriera, spiccano *Cine, Cultura y Descolonización*, in collaborazione con Octavio Getino (1971); *La Mirada-Reflexiones sobre cine y cultura* (1989); *Yacyretá: Crónica de un despojo* (1996)<sup>250</sup>. È stato nominato professore emerito presso l'Università di Los Angeles (UCLA) e presso l'Università Nazionale di San Martín (UNSAM).

Solanas è chiaramente un regista impegnato politicamente; Piazzolla potrebbe definirsi un “apolitico”. Nella convulsa realtà politica argentina, fortemente segnata dall'esperienza peronista, non è semplice definire lo spettro ideologico in termini puramente di destra-sinistra, e nemmeno peronismo/anti-peronismo. Il movimento peronista contiene in ogni periodo storico, con variazioni a volte sottili, a volte estreme, elementi che potrebbero definirsi simultaneamente e contraddittoriamente progressisti, fascisti, rivoluzionari, conservatori. Molto si è detto e scritto sulle posizioni politiche di Piazzolla nei diversi momenti della storia argentina. Nel 1953, quando Piazzolla aveva vinto il premio Fabien Sevitzky - un concorso ufficiale tenutosi sotto il governo peronista, che gli permise di viaggiare in Francia - era stato accusato di peronismo dagli antiperonisti. Due anni dopo, quando un violento colpo di stato militare rimosse dal governo l'allora presidente Juan Domingo Perón - e nella società argentina il peronismo fu bandito dalla vita politica e culturale, obbligando artisti e intellettuali a prendere posizioni senza mezzi termini - a una domanda di un giornalista Piazzolla risponde rigorosamente: “...non sono né comunista, né peronista, sono ‘bandoneonista’...”<sup>251</sup>. Nel rispetto del ricordo dell'amico e del genio, Solanas si limita a commentare: “...era un tipo complicato, aveva un carattere difficile...”<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Solanas, Fernando, e Octavio Getino. 1973. *Cine Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.  
Solanas, Fernando E., e Horácio González. 1989. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Puntosur.  
Solanas, Fernando. 1996. *Yacyretá: Crónica de un despojo*. Buenos Aires: Fundación Imaginar.

<sup>251</sup> Sul rapporto tra Piazzolla e la politica, si veda, tra l'altro: Pujol, Sergio A. 1996. «Piazzolla y los años '60. Una lectura política». *Revista Clang* 1: 52–57.

<sup>252</sup> Intervista personale a Fernando Solanas, Montevideo, marzo 2018.

## 5. Tangos - *El exilio de Gardel* (1985)

L'esilio potrebbe essere definito come una crisi forzata d'identità. La sostituzione dei legami tra l'individuo e il suo contesto, il repentino cambiamento dei riferimenti che circondano la persona, i gruppi di appartenenza, i luoghi, gli spazi abitati, la casa, il quartiere, la città con i suoi suoni, inclusa la lingua e le musiche del paesaggio che cambiano all'improvviso. La necessità di adattamento in contraddizione con la volontà e il desiderio del ritorno, si traducono nella ri-creazione artificiale di un contesto costruito a partire dalla nostalgia e la risignificazione dei punti di riferimento necessari per sostenere un'identità instabile tra realtà e immaginario.

Il tango, d'altronde, per motivi insiti nella sua costituzione, le sue origini e la sua storia può essere considerato una “condensazione di una supposta identità culturale esiliata”<sup>253</sup>

Tra l'esilio e la migrazione esistono dei punti di contatto e delle differenze. Si parla spesso anche delle differenze tra esilio politico ed “esilio economico”, quando la migrazione è determinata non dalla volontà ma dall'impossibilità di costruire nel proprio paese una vita degna o di progredire in termini di “qualità di vita” in mezzo alle cicliche catastrofi economiche che affliggono le nazioni dipendenti dal sistema capitalista/neoliberista. Tale sistema regge, a livello mondiale-globale, i rapporti tra sviluppo e sottosviluppo, così come il destino del trasferimento e la concentrazione delle ricchezze in termini geografici, e determina le direzioni dei flussi migratori, variabili a seconda delle situazioni o delle congiunture specifiche ( come ad esempio i dopoguerra europei nel XX secolo) ma ormai stabilizzate in senso sud-nord, una situazione in qualche modo conseguenza della vicenda storica coloniale, essenzialmente mai davvero superata.

---

<sup>253</sup> “[...] el tango sería condensación de una supuesta identidad cultural exiliada [...]”  
Rodríguez Marino. Op. cit. Pag.104.

In ogni caso, sia che si parli di esilio politico, economico o migrazione - forzata dalle circostanze o volontaria - l'impatto sui contesti culturali e le conseguenze sul piano dell'identità sono estremamente rilevanti.

Dei molti colpi di stato militari argentini, quello avvenuto nel 1976 è stato il più cruento. Secondo i dati ufficiali, più di trecentomila argentini<sup>254</sup> partirono in esilio negli anni della dittatura, in particolare duemila furono recepiti come rifugiati politici in Francia. Anche Solanas fugge in esilio e si stabilisce a Parigi. La sua produzione in quegli anni conta un solo titolo, un incarico universitario per un progetto sulle persone con disabilità, *La Mirada de los otros*, film nel quale, comunque, Solanas mostra la sua capacità di raccontare storie corali, comunicare e commuovere.

La scelta di Solanas di fare un film autobiografico e autoriflessivo sull'esilio e di porre il tango al centro del discorso, si nutre di una quantità di elementi che si alimentano a vicenda e arricchiscono un discorso cinematografico, musicale, politico e identitario.

Hamid Naficy, nel suo libro *An Accented Cinema*<sup>255</sup>, offre un punto di vista illuminante sulla filmografia post-coloniale di realizzatori appartenenti alla diaspora o l'esilio dal cosiddetto Terzo Mondo, che abitano in Occidente e traspongono nel cinema le loro esperienze personali, segnalando che, nonostante l'esperienza dell'espatrio sia alquanto variabile da una persona all'altra, le pellicole esibiscono similarità stilistiche, dall'estetica formale alle nostalgiche narrative multilinguistiche, dall'enfasi sulle questioni politiche alla preoccupazione per l'identità e la trasgressione dell'identità.

---

<sup>254</sup> I dati riportati dall'INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos) numerano esattamente 334.126 persone tra il 1975 ed il 1984. Citato da Miorrelli, Romina. 2016. «Materialising exile in Solanas' "Tangos: El Exilio de Gardel"». *Modern Languages Open*. <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.90>.

<sup>255</sup> Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

La tematica dell'esilio, e la sua rappresentazione cinematografica, vengono approfonditi anche da Paula Marino Rodriguez nel libro *Figuras del destierro*<sup>256</sup>, nel quale propone "il trattamento dell'esilio come migrazione, considerando in particolare il processo dell'abbandono del paese, e [...] l'analisi di due tradizioni cinematografiche associate a rappresentazioni dell'esilio, esistenziale e politico, e alla figura dell'esiliato come identità e come condizione".<sup>257</sup>

Naficy si occupa del cinema in situazioni di dislocazione (diaspora, esilio, migrazioni) sia nel caso in cui queste situazioni siano l'oggetto protagonista delle storie, sia nei casi in cui sono quelle le condizioni di produzione dei film. Nel caso di *Tangos...* entrambe le condizioni si compiono, e infatti Solanas è analizzato da Naficy come uno dei casi paradigmatici di quello che definisce "accented cinema", un cinema allo stesso tempo locale e globale:

Se il cinema dominante è considerato universale e senza accento, i film fatti da soggetti diasporici ed esiliati sono accentati. [...] l'accento non deriva tanto dal linguaggio accentato dei caratteri diegetici quanto dallo spostamento dei registi e dalle loro modalità di produzione artigianale [...] essi sono anche soggetti empirici, situati negli interstizi di culture e pratiche cinematografiche, che esistono al di fuori e prima dei loro film [...] I film accentati sono interstiziali perché sono creati a cavallo e negli interstizi delle formazioni sociali e delle pratiche cinematografiche. Di conseguenza, sono simultaneamente locali e globali.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Rodriguez Marino. Op. cit.

<sup>257</sup> *Ibid.* Pag.57.

<sup>258</sup> "If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented. [...] the accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacement of the filmmakers and their artisanal production modes. [...] they also are empirical subjects, situated in the interstices of cultures and film practices, who exist outside and prior to their films [...] Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently, they are simultaneously local and global".

Naficy. Op.cit. Pag. 4.

## 5.1. Realismo grottesco. La “tanghedia” dell’esilio

Tango ed esilio (nel senso di “essere via da casa” per qualsiasi ragione) sono intimamente associati. [...] Per qualsiasi argentino che abiti all’estero, è la cosa più comune collegare l’esperienza della nostalgia con il tango. È un *pattern* ricorrente, anche per quelli che non ritengono di essere conoscitori o *fan* del tango, essere colpiti dalla sindrome del tango se privati dall’ambiente argentino.<sup>259</sup>

Quest’affermazione dell’antropologa argentina Marta Savigliano, contenuta nel suo libro intitolato *Tango e l’economia politica della passione*<sup>260</sup>, ci permette di tracciare alcune linee interpretative di questo film di Solanas - che divenne un pezzo fondamentale nella storia dell’esilio argentino - tese a inquadrare le scelte musicali operate al suo interno, e che hanno a che fare con le questioni legate all’identità.

Nel 1983 Solanas si trovava esiliato in Francia ed era attivo sia politicamente che come cineasta. Le difficoltà e la necessità di fare un film che coniugasse la sua situazione personale con quella di tanti argentini all’epoca della dittatura militare, si collega con la sua ricerca di un linguaggio cinematografico nel quale la tragedia venisse espressa in modo indiretto, ricorrendo alla musica, ma anche all’ironia.

La storia racconta le vicende di un gruppo di artisti argentini e uruguaiani<sup>261</sup> esiliati a Parigi, i quali devono affrontare ostacoli di ogni tipo per portare avanti il progetto di mettere insieme uno spettacolo di musica e danza basato sul tango. I figli adolescenti, cresciuti in esilio, vivono la contraddizione tra l’identità diasporica dei genitori e la necessità di radicarsi nel paese che abitano; anche loro preparano uno spettacolo musicale, dalle caratteristiche totalmente diverse.

---

<sup>259</sup> Savigliano, Marta. 1995. *Tango And The Political Economy Of Passion*. Boulder: Westview Press.

<sup>260</sup> Un ampio percorso sulla storia e le implicazioni sociali e culturali del tango, scritto in ottica femminista.

<sup>261</sup> Risulta interessante notare l’inclusione di personaggi uruguaiani nella sceneggiatura, in quanto appartenenti alla cultura condivisa del tango rioplatense.

Una molteplicità di significati si intrecciano nell'uso del tango in quanto metafora della propria identità, per mettere in evidenza la necessità di riaffermarla in un contesto culturale estraneo; il tango funzionerà anche come simbolo di un certo tipo di nostalgia particolarmente associata a una “argentinità” sulla quale Solanas intende anche ironizzare, attraverso l'uso del grottesco.

Nel saggio *Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas*<sup>262</sup>, Ignacio del Valle utilizza, citando il regista, il termine “grotético”, espressione che intende unire i termini *grottesco* e *patetico*, per definire “una rappresentazione cinematografica che ricorre al burlesco, all'ironia, al patetismo, alla metafora visuale, alla narrazione episodica e all'utilizzo frequente della *mise en abyme* [...]”. Solanas si propone, mediante queste modalità, di “sviluppare una poetica del rischio, una scrittura senza logica, [...] mescolare i generi per sfidare la burocrazia creativa e la dipendenza, [...] creare una cosmogonia propria”.<sup>263</sup>

Come affermato da Cécile François<sup>264</sup>, le scelte linguistiche adottate da Solanas rendono conto della sua “posizione di rottura, cioè la volontà di rompere con i canoni cinematografici vigenti, per portare avanti una vera ‘rivoluzione estetica’ [mediante la] “sovversione dei codici del cinema classico”<sup>265</sup>.

Questa collocazione è consona con le caratteristiche che Naficy attribuisce al *accented cinema*:

---

<sup>262</sup> Valle, Ignacio Del. 2014. «Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas». *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, n. 3: 27–45.  
<http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2015/10/Ignacio-del-Valle.pdf>.

<sup>263</sup> Intervista personale a Fernando Solanas, Montevideo, marzo 2018.

<sup>264</sup> François, Cécile. 2005. «Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas». *Ciberletras*, n. 13. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>

<sup>265</sup> *Ibid.*

Un altro aspetto dell'accento è lo stile che caratterizza questi film, le cui componenti [...] sono in stile visivo a forma aperta e forma chiusa; a struttura narrativa frammentata, plurilingue, epistolare, autoriflessiva e criticamente giustapposta; personaggi anfibolici, doppi, incrociati e smarriti; argomenti e temi che coinvolgono il viaggio, la storicità, l'identità e il dislocamento; strutture di sentimento disforiche, euforiche, nostalgiche, sinestetiche, liminali e politicizzate; modi di produzione interstiziali e collettivi; e l'iscrizione della (dis)locazione biografica, sociale e cinematografica dei cineasti.<sup>266</sup>

Nella struttura del film si possono identificare vari di questi “strati diversi di materialità”<sup>267</sup> che costituiscono per il regista una forma alternativa di comunicare le sue idee: il film in sé stesso, la produzione culturale che i personaggi tentano di mettere in scena e gli oggetti e luoghi della vita quotidiana nell'esilio.

Inoltre, il film è frantumato in diverse dimensioni: la divisione in capitoli, le linee discorsive parallele e un certo disordine generale rivendicato da Solanas come metafora della vita disordinata in condizioni di esilio.

Dei diversi fili conduttori che si intrecciano nel racconto, la musica costituisce uno dei principali, esplicitamente e implicitamente, come si vedrà più avanti. Un'altra linea è costituita dall'esilio in quanto forma di vita non desiderata alla quale, di fronte all'impossibilità di trovare alternative nella realtà quotidiana, i personaggi tentano di sottrarsi cercando rifugio nella scrittura e nel montaggio di un'opera che verrà denominata “tanghedìa”, una fusione di *tango* (in questo caso non solo denominazione musicale ma anche sinonimo figurato di tragedia) e *commedia*.

---

<sup>266</sup> “Another aspect of the accent is the style characterizing these films, whose components [...] are open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politicized structures of feeling; interstitial and collective modes of production; and inscription of the biographical, social, and cinematic (dis)location of the filmmakers.” Naficy. Op.cit. Pag.4.

<sup>267</sup> Miorelli. Op. cit.

In termini generali si può parlare di una scelta estetica di Solanas per la dualità, la complementarietà di segni opposti che cercano la loro mutua giustificazione sia nel piano visivo che in quello musicale. Questa dualità è riscontrabile in tutti i livelli della narrazione, tanto in termini di contenuti quanto negli strumenti formali adoperati. Citiamo ancora Naficy:

Nelle strategie cinematografiche dei film che incorporano l'esilio e gli esuli nella loro trama, la moltiplicazione dei personaggi o la figura del doppio si riferisce alla divisione tra "qua" e "là", tra il paese di accoglienza e quello di origine degli esuli, costruendo una versione audiovisiva di questi deittici.<sup>268</sup>

Infatti, il personaggio principale è un musicista, “Juan Dos”, bandoneonista e compositore della musica della *tanghedia*, e ha un alter ego, “Juan Uno”, che deve scrivere i testi dello spettacolo, ma non vediamo mai in scena, poiché abita in Argentina.

I film accentati incarnano la condizione di costruttività dell'identità inscrivendo personaggi che sono parziali, doppi o spaccati, o che attuano le loro identità per mezzo [di varie] strategie [...] Impegnandosi così nella politica e nella poetica dell'identità, coprono o manipolano la loro incompletezza, frammentazione e instabilità. In *Tangos* [...] Solanas drammatizza queste identità in forma di personaggi divisi e doppi [...]<sup>269</sup>

Secondo Rodriguez Marino:

---

<sup>268</sup> “En las estrategias cinematográficas de los filmes que incorporan al exilio y a los exiliados en su trama, la multiplicación de personajes o la figura del doble remite a la partición entre el “aquí” y el “allá”, entre el país de recepción y el de origen de los exiliados, construyendo una versión audiovisual de esos deícticos.” Naficy. Citato da Rodriguez Marino. Op.cit. Pag.103.

<sup>269</sup> “Accented films embody the constructedness of identity by inscribing characters who are partial, double, or split, or who perform their identities by means of [...] strategies [...] By so engaging in the politics and poetics of identity, they cover up or manipulate their essential incompleteness, fragmentation, and instability. Solanas's *Tangos* [...] dramatizes these identities in the form of divided and double characters.” Naficy. Op.cit. Pag.272.



Questa sarebbe una delle possibili interpretazioni per spiegare la costruzione di personaggi a partire da certi frammenti in Tangos. L'esilio stesso è doppio in questo film, perché è sinonimo di marginalizzazione dell'identità culturale argentina; Per questo motivo, Gardel è in esilio e, allo stesso tempo, viene riutilizzata la nozione di esilio politico che ha colpito un gruppo specifico della popolazione argentina.<sup>270</sup>

In questo modo, le figure duplicate sono trasformate in deittici del paese in cui abitano gli esiliati e il paese di origine. L'esilio viene presentato come “un ponte tra la geografia e la storia”.<sup>271</sup>

## 5.2. Surrealismo magico e “tanghedìa”. Riformulazione dei codici del “musical”

In alcuni aspetti questo “film musicale” si potrebbe inquadrare nel genere del *musical*, ma certamente non affatto nei modelli più standardizzati dei quali comunque, se ne trovano alcune interessanti tracce.

Nel attraversamento dei limiti e il missaggio di elementi del *musical* e il melodramma, la tragedia e la commedia, narrativa e non-narrativa, finzione e non-finzione, realismo e surrealismo, personale e nazionale [questo film] può essere categorizzato come un ibrido [...]

<sup>272</sup>

Questa costante dualità è anche messa in gioco da Solanas nell'utilizzo delle musiche realizzate dai due compositori ingaggiati per comporre la colonna sonora. Il processo di musicalizzazione di questo film riveste alcune particolarità in qualche modo vincolate alle condizioni oggettive in cui fu prodotto, in situazione d'esilio.

---

<sup>270</sup> “Esta sería una de las interpretaciones posibles para explicar la construcción de personajes a partir de ciertos fragmentos en Tangos. El exilio mismo es doble en este filme, porque es sinónimo de marginación de la identidad cultural argentina; por eso, Gardel se encuentra en el exilio y, al mismo tiempo, se reutiliza la noción de exilio político que afectó a un grupo específico de la población argentina”. Rodríguez Marino. Op. cit. Pag. 103.

<sup>271</sup> *Ibid.* Pag.104.

<sup>272</sup> “ in their crossing of the boundaries and the mixing of elements of musical and melodrama, tragedy and comedy, narrative and nonnarrative, fictional and nonfictional, realism and surrealism, personal and national, may be categorized as hybrid films [...]”. Naficy. Op cit. Pag.296.

Solanas sceglie di lavorare con due musicisti: da una parte Piazzolla - in permanente tournée, nel suo periodo di maggiore fama internazionale - fu incaricato di comporre le musiche strumentali originali con delle indicazioni precise sul carattere psicologico che ogni pezzo doveva avere e, dall'altra il compositore José Luis Castiñeira de Dios (anch'egli in esilio a Parigi) fu incaricato da Solanas di comporre una serie di "tanghi del futuro" il cui significato doveva trasmettere "la sensibilità dei giovani figli degli esiliati nei riguardi della nostalgia esagerata dei genitori".<sup>273</sup>

La sintonia tra il regista e Piazzolla fu immediata<sup>274</sup>, mentre dall'altro lato non fu facile per Castiñeira de Dios trovare il tono adatto per le canzoni. La sceneggiatura originale di Solanas era, secondo Castiñeira, estremamente anarchica. Il compositore propose una serie di musiche che Solanas rifiutò: durante varie settimane Castiñeira compone, registra e produce tanghi interpretati da musicisti e cantanti di primo livello, ma il risultato non riesce a comunicare ciò che Solanas intende trasmettere.

È interessante notare in questo punto come l'utilizzo del tango doveva svolgere, nell'intenzione di Solanas, una funzione sottilmente definita nel limite tra identificazione nostalgica e risignificazione. I figli degli esiliati, cresciuti all'estero, costruiscono un rapporto ambiguo tra passato e presente, non condividono pienamente il desiderio del ritorno in patria dei genitori, e nemmeno i simboli della nostalgia rappresentano la loro realtà, mentre vivono quotidianamente la necessità di integrarsi e appartenere al contesto che abitano, nel quale si evolvono verso il futuro.

---

<sup>273</sup> Intervista personale a Fernando Solanas, Montevideo, marzo 2018.

<sup>274</sup> Nell'intervista realizzata a Fernando Solanas per questa tesi, il regista racconta il seguente aneddoto: "...Astor era in tournée in Europa con il quintetto, e allora sono andato a trovarlo in Belgio, gli parlai del film e gli diedi degli appunti in un foglio di carta; prenotammo studio di registrazione per il giorno dopo il loro concerto, e all'uscita del teatro mi disse che aveva già tutte le musiche pronte e scritte; andammo a cena con i musicisti e mi sentivo preoccupato dal fatto che diventava tardi, tutti bevevano vino, ed il giorno seguente si doveva andare a registrare presto [...] alle 8 del mattino telefonai nel suo albergo e mi dissero che Astor era già uscito [...] mi sono recato in studio ed erano già lì a suonare [...] insomma...alle 16 era tutto registrato e cominciammo a missare [...] alle sei avevo 40 minuti di musiche originali di Piazzolla pronte per il montaggio...

Per rappresentare questa complessità, la soluzione adottata da Solanas parte dalla ricerca di elementi nel discorso musicale che possano puntare, alternativamente, a due obiettivi: essere da una parte riferimento preciso dell'identità originaria, e proiettare contemporaneamente la possibilità di costruire una nuova identità.

La musica traduce questa dualità implicitamente, in parallelo all'enunciazione del conflitto sul piano narrativo. Il contrappunto tra Castiñeira e Piazzolla avviene a distanza ed è mediato dall'intervento di Solanas al momento del montaggio.

Nello specifico musicale la presenza dei brani di Piazzolla, utilizzati diegeticamente come la musica dello spettacolo in gestazione, apporta la serietà e la profondità necessarie per fare da contrappeso all'apparente leggerezza e all'ironia delle canzonette cantate dai protagonisti più giovani della storia. In questo senso possiamo affermare che, di tutte le possibili definizioni che caratterizzano la musica di Piazzolla, in nessun caso potremmo parlare di superficialità o frivolezza.

Al di là della forte carica identitaria che rappresenta il tango piazzolliano, che era divenuto già negli anni Ottanta una specie di marchio nazionale, ci troviamo qui di fronte a una funzione molto più importante: quella di mantenere l'equilibrio indispensabile di cui necessita la proposta estetica - ma anche filosofica e metodologica - di Solanas, per non cadere semplicemente nell'assurdo o nel ridicolo.<sup>275</sup>

In questo modo viene anche giustificato l'uso intenzionale di elementi ad alto rischio, quali il grottesco e il patetico, che restano così collocati come strumenti utili a eludere il discorso politico altisonante o quello lamentoso dell'esilio, una

---

<sup>275</sup> D'altronde, in questo caso, è opportuno chiedersi se la funzione referenziale del tango sia in grado di operare efficientemente in rapporto a un pubblico destinatario che non condivide i codici che permettono quell'identificazione lineare. Questo film si rivolge agli argentini in primo luogo (fu visto da un milione di spettatori in Argentina) ma in qualche modo fu anche capito, compreso - e premiato - a livello internazionale, a conferma del fatto che il cinema diasporico (o *accented*) è tanto locale quanto globale.

preoccupazione costante di Solanas: “trovare il tono adatto per riferirsi alla situazione di fondo nella quale è inserita la vicenda, dalle dimensioni profondamente tragiche”.<sup>276</sup>

Nello sviluppo del racconto, ogni qualvolta il tono ironico utilizzato sembra dare luogo alla sensazione che non si stia prendendo sul serio la tragica problematica che sta alle radici e alle origini delle “piccole storie” che attraversano i personaggi (all’ombra della Grande Storia della quale sono vittime), appare in scena la musica “seria” di Piazzolla a ricordarci che “non c’è tanto da ridere”, come viene detto a un certo punto proprio da un personaggio in scena. Siamo esposti, in questi casi, a una musica che contiene tutti gli elementi capaci di produrre uno strappo emozionale, ma non un sorriso; sono infatti proprio questi i tratti salienti del tango piazzolliano: gli ostinati ritmici che possono trasmettere uno stato di agitazione interiore che conduce al movimento frenetico, contrastati da momenti di ampio lirismo melodico capaci di toccare il fondo della malinconia. Le melodie che vengono ripetute in modo insistente, ricalcando gli accenti e reiterando i disegni melodici attraverso modulazioni armoniche ascendenti, che sembrano riaffermare il dolore mediante la ricerca del limite, raggiunto il quale arriverà la risoluzione - in termini musicali, ma non solo - che offrirà la possibilità di trovare la via d’uscita dal trauma, in modo simile alla sensazione psicologica che produce l’esaurimento in sé stesso del pianto più disperato: esaurite le lacrime, e in qualche modo compiuta la catarsi, ci si riprende sollevati a camminare, respirare, aprire gli occhi, e continuare.

Queste strutture musicali e psicologiche, raggiunte mediante l’accumulazione di tensione ritmica, seguita dall’accumulazione di tensione melodica, e concluse nella risoluzione che dà luogo alla ripetizione del ciclo, sono in grado di configurare fermamente uno dei pilastri sui quali poggia il racconto nella sua dimensione tragica, in modo talmente solido da sopportare la rischiosa fragilità discorsiva del linguaggio musicale “leggero” al quale per assurdo si contrappone.

---

<sup>276</sup> Intervista personale a Fernando Solanas, Montevideo, marzo 2018.

I contrasti prodotti da questi punti di incontro-scontro, interni alla musica di Piazzolla, sono una dimensione del contrasto più generale che si produce con le altre musiche messe in scena, producendo dei cambiamenti gestuali, dei giri che all'improvviso frantumano il racconto: ci sarebbe da piangere, ma viene da ridere, ma non c'è niente di comico, bensì di assurdo e grottesco, di surreale, e quindi né si ride, né si piange, ci si contiene, sull'orlo dell'abisso della tragedia onnipresente sul piano della realtà (la persecuzione, le torture, le sparizioni forzate).

Questa contenzione, indotta e proiettata sullo spettatore, ma vissuta anche dai personaggi sullo schermo, intende rappresentare l'idea che sia questo l'unico modo possibile di andare avanti: avere un obiettivo, magari piccolo, anche ridicolo - come può essere il montaggio della *tanghedìa* - ma tangibile, apparentemente a portata di mano, anche se nei fatti, sistematicamente, le difficoltà lo rendono irraggiungibile: una metafora dell'utopia.

Le due linee musicali parallele e antitetiche, rappresentate dalle canzonette dei ragazzi da un lato, e da Piazzolla e il tango dall'altro, costituiscono un dialogo invisibile che contribuisce alla costruzione del discorso nel quale sono inserite. Nello stesso tempo, esse configurano i limiti laterali di un percorso obbligato.

## 6. *Sur* (1988)

La prima condizione della "tanguedia" era quella di trasgredire e mescolare costantemente generi e linguaggi. Questa intenzione di rompere sistemi; di mescolare le carte, i codici e le immagini, l'avevo già da [l'epoca dei film] *L'ora...* [*La hora de los hornos, L'ora dei forni, 1968*] o *I figli...* [*Los hijos de Fierro, I figli di Fierro, 1975*], ma ora l'elemento musicale era così essenziale che faceva parte della struttura stessa. Ecco perché *Sur* è la contropartita e la continuazione della "tanguedia", in una concezione più drammatica e intima, in cui anche la musica ha un ruolo da protagonista.<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> "La primera condición de la 'tanguedia' era la de transgredir y mezclar constantemente los géneros y los lenguajes. Esta intención de romper sistemas; de mezclar cartas; claves e imágenes ya me venía desde *La hora...* o *Los hijos...*, pero ahora el elemento musical era tan esencial que formaba parte de la estructura misma. Por eso es que *Sur* es contrapartida y continuación de la 'tanguedia', en una concepción más dramática e intimista, donde la música, también juega un rol protagónico" Solanas y González. Op.cit. Pag. 177.

## 6.1. Iconicità sonora del tango.

Questo secondo film di Solanas sulla dittatura è inteso come complemento del precedente e punta a rappresentare quella che è stata denominata l'altra faccia dell'esilio, ovvero l'esilio interno, o anche il "insilio", vale a dire la vita che furono costretti a vivere coloro che rimasero in Argentina durante gli anni del governo militare. La vicenda si svolge durante la notte in cui viene liberato dal carcere<sup>278</sup> il protagonista principale, di nome Floreal, un prigioniero politico che in realtà non aveva avuto una militanza politica di rilievo, ma appena una minima partecipazione sindacale, motivo sufficiente per essere incarcerato negli anni della repressione. In questo modo Solanas pone al centro del racconto non un eroe ma una persona semplice, con le contraddizioni proprie della sua generazione tra il compromesso e le paure, i dubbi, a livello personale e politico, il maschilismo, l'amore e gli ideali di solidarietà non sempre compatibili con la realtà. Il titolo del film è anche quello del tango-canzone che apre la scena, in uno spazio visivo notturno e desolato, abitato sonoramente dal vento, sul quale irrompe il fischio-sirena di un treno che anticipa l'inizio del brano musicale la cui prima nota è eseguita da un bandoneón, segnando in questo modo stilisticamente l'ambito in cui si svolgerà la storia. La canzone "Sur" è suonata in mezzo alla strada da un quartetto tipico - formato da bandoneón, contrabbasso, chitarra e violino - e cantata da Roberto Goyeneche, figura emblematica del tango.

Solanas utilizza l'unità temporale del percorso notturno dal carcere alla casa dove il protagonista è atteso dalla sua compagna. Egli ha paura di tornare e allunga il percorso, a piedi, in un viaggio attraverso la memoria nel quale viene ricostruita la storia pregressa di tutti i personaggi mediante continui flashback e ritorni a un presente sospeso tra realtà, incubi e ricordi. La narrazione avviene mediante l'incontro immaginario con uno dei suoi compagni, ucciso dai paramilitari in un'imboscata

---

<sup>278</sup> "La notte più desiderata, la più temuta", si sente dire da una voce in off che, come sapremo più tardi, appartiene ad un personaggio già morto, che opera come narratore onnisciente.

ricostruita filmicamente in una scena di tragico realismo che contiene anche dei tratti umoristici che anticipano il linguaggio che adopererà per il resto del film, slittando costantemente dalla tragedia individuale e collettiva, all'ironia e all'assurdo, mediante la frantumazione costante del racconto sia nel tempo che nel tono, e il salto dal realismo alla finzione. L'amico morto racconta la propria uccisione e, finita la scena, risuscita, si alza e continua a raccontare a Floreal tutti gli avvenimenti occorsi durante i cinque anni che ha passato in galera.

Il passato e il presente si alternano, così, come la solitudine e la moltitudine, il cui passaggio è indicato dai pezzi di carta che fa volare il vento nelle strade vuote:

Nello spazio dell'inquadratura, Solanas alterna spazi vuoti, quando le moltitudini scompaiono dalla scena, con riprese generali di quegli stessi soggetti collettivi. Il vuoto ed i foglietti cartacei che segnano il passo della moltitudine diventano una costante nel montaggio [...] <sup>279</sup>

[...] la moltitudine, quando scompare, lascia un vuoto. Ma anche un'impronta, una pista, pure se volatile. La connessione tra la moltitudine e lo spazio che abita è, in questa forma, visibilmente indiziale. Quindi, esplorare quegli spazi significa ristabilire i vincoli fisici con la moltitudine. <sup>280</sup>

Queste osservazioni, che riguardano elementi visivi, possono essere replicate anche sul piano sonoro e musicale: l'assenza e la presenza mediante riferimenti sonori che rimandano alle loro fonti acusmatiche, contribuiscono alla costruzione della notturnità come luogo del sogno e dell'incubo, del desiderio e della paura, della speranza e della delusione, sentimenti contraddittori rappresentati da musiche e suoni

---

<sup>279</sup> "En el espacio del cuadro, Solanas alterna espacios vacíos, una vez que las multitudes desaparecen de escena, con planos generales de esos mismos sujetos colectivos. El vacío y los folletos o papelitos que marcan el paso de la multitud se convirtieron en una constante en el montaje [...]"  
Rodríguez Marino. Op.cit. Pagg. 71-72.

<sup>280</sup> "En el cine de Solanas, la multitud, cuando desaparece deja un vacío. Pero también un rastro, aunque volátil. La conexión entre la multitud y el espacio que habita es, de esta forma, visible mente indicial. Por lo tanto, explorar esos espacios significa restablecer los lazos físicos con la multitud."  
Varela, Mirta. 2009. "Entre la televisión y el cine político: imágenes y sonidos del Cordobazo", Primer Encuentro Anual de la Sociedad de Estudios de Cine y Audiovisual. Tandil, Universidad Nacional del Centro. Citato da Rodríguez Marino. Op.cit. Pag.72.

al limite tra l'inserimento diegetico e non-diegetico. La ricorrenza di suoni come la moto e la sirena, che emulano nei loro comportamenti sonori gli strumenti musicali, genera nuovamente una zona di ambiguità ad ogni apparizione del singolo suono, non immediatamente associato alla fonte sonora, e quindi non identificabile nella sua natura, alimentando il senso di smarrimento, la ricerca delle cause come necessità percettiva, a sua volta metafora dei dubbi irrisolti a livello individuale e collettivo.

Il tango è presente in due modalità tra le quali si stabilisce un dialogo musicale ambiguo che percorre diversi livelli di percezione della realtà, apparenza di sogno o allucinazioni: vi sono dei momenti musicali non-diegetici, nei quali la musica originale di Astor Piazzolla accompagna l'azione, sempre in modo empatico. In altri momenti troviamo, con una certa frequenza, delle interruzioni musicali del racconto per dare luogo all'intervento onirico in scena del quartetto (contrabbasso, violino, chitarra e bandoneón) accompagnando la voce di un grande cantore, Roberto Goyeneche, che esegue una serie di tanghi classici, e alcuni composti appositamente per l'occasione, come se si trattasse di un film musicale, ma al di fuori dei codici e modelli abitualmente visitati dal genere<sup>281</sup>. La figura di Goyeneche possiede, d'altronde, un valore di forte riferimento identitario per lo spettatore argentino, oltre all'intensità espressiva che lo caratterizza come interprete. Solanas opera anche un interessante intervento narrativo, assegnando al cantante un ruolo come attore nella storia, per cui la sua presenza sullo schermo si modifica a ogni canzone, producendo uno slittamento permanente tra finzione e realtà anche in questa dimensione, in consonanza con lo spirito generale del discorso narrativo. La figura iconica di questo cantore e le sue interpretazioni, messe in scena sempre di notte e all'aperto, con mezze luci e una nebbia-fumo che il vento muove insieme a pezzi di carta che volano dappertutto, creando un ambiente irreali nel quale i personaggi raccontano sé stessi senza che risulti chiaro se sono vivi o morti, se sono soltanto dei ricordi o delle allucinazioni.

---

<sup>281</sup> Non è revue, non è backstage,



Il carattere onirico di “Tangos” è associabile al momento della post-dittatura come stato a metà strada tra la veglia e il sonno, in cui non si è ancora pienamente coscienti della dimensione dell’incubo appena vissuto, e si stenta ad accettare che quella sia stata la realtà. La musica rafforza questo conflitto mettendo a confronto le due linee scelte da Solanas: da un lato le canzoni, appartenenti al repertorio classico e tradizionale del tango, che rimandano inconsciamente al passato, a un periodo previo alla dittatura con il quale si aspira a stabilire in modo sottile una continuità, quasi a negare la tragedia che c’è stata in mezzo; in parallelo ed associata empaticamente a determinate scene, la musica non-diegetica di Piazzolla accentua il carattere emotivo di situazioni reali e ineludibili e, nella sua modernità, rappresenta anche un richiamo al presente. Come commenta Rodriguez Marino:

Stati onirici e tempo passato (che si infiltra nel presente per trasformare in immagini le lotte per i progetti di paese) sono costanti nella filmografia di Solanas [...] La nozione di ‘destino’ è uno dei motivi nel cinema di Solanas, così come la concezione della storia in tempi lunghi, in modo tale che destino e storia si fondano in un futuro nazionale segnato dalla tradizione. Ci riferiamo a questo progetto di lettura del passato, presente e futuro, che è stato denominato ‘nazionale e popolare’ [nel film] *Los hijos de Fierro*, ma anche in *Tangos*, *Sur* e *La Nube*.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> “Ensueño y tiempo pasado (que se cuela en el presente para transformar en imágenes las luchas por los proyectos de país) serán constantes en la filmografía de Solanas [...] La noción de “destino” es uno de los motivos en el cine de Solanas, así como lo es la concepción de la historia en tiempos largos, de tal forma que destino e historia se funden en un futuro nacional signado por la tradición. Nos referimos a este proyecto de lectura del pasado, presente y futuro, que ha sido llamado ‘nacional y popular’, en *Los hijos de Fierro* pero también en *Tangos*, *Sur* y *La nube*.”

Rodriguez Marino. Op. cit. Pag.68.

Alla prima di *Sur*, in Argentina, Solanas si rivolge agli spettatori mediante una lettera che trascriviamo nella quale riafferma “l’impegno a rafforzare le identità culturali”.

*Lettera agli spettatori: voglio dirvi che Sur ci racconta una storia d'amore. È l'amore della coppia ed è anche una storia d'amore per un paese. È la storia di un ritorno. Sur ci ricorda quegli argentini che nel film ho chiamato quelli del 'tavolo dei sogni'. Da loro ho imparato. Li ringrazio. Loro, al di là delle loro convinzioni politiche, ci hanno lasciato in eredità un'opera e un impegno. Erano quelli che volevano fare 'L'utopia degli uomini liberi del Sud'. Quello era il sogno dei sogni. Spero che continui ad esserlo. Sur parla di riunione e amicizia. È il trionfo della vita sulla morte, dell'amore sul rancore, della libertà sull'oppressione, del desiderio sulla paura. Ecco perché è la storia di un ritorno. Voglio anche dirvi che Sur è un tributo a tutti quelli che, come il mio personaggio balbuziente, sono stati in grado di dire NO. Sono stati quelli che hanno mantenuto la dignità. Hanno detto no all'ingiustizia, all'oppressione, alla resa del paese. Infine voglio dirvi che Sur, un film interamente realizzato nel nostro paese, è lo sforzo di decine di tecnici e artisti per un cinema più autentico, più fantasioso, più rigoroso e poetico. Un cinema che cerca di recuperare quel pubblico che in altri tempi ha riempito le nostre sale. Come in circostanze precedenti, questo lavoro è parte dell'impegno a rafforzare le identità culturali. 'Sur' è stato creato con il cuore e ora appartiene a Voi.<sup>283</sup>*

Fernando Ezequiel “Pino” Solanas.

---

<sup>283</sup> “Carta a los espectadores: Quiero decirles que Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso. Sur nos recuerda aquellos argentinos que en la película he llamado los de “la mesa de los sueños”. De ellos aprendí. A ellos les agradezco. Ellos, más allá de sus convicciones políticas, nos dejaron como herencia una obra y un compromiso. Fueron los que quisieron realizar “La utopía de los hombres libres del Sur”. Ese fue el sueño de los sueños. Ojalá lo siga siendo. Sur nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor. Por eso es la historia de un regreso. También quiero decirles que Sur, es un homenaje a todos los que, como mi personaje tartamudo, supieron decir NO. Fueron los que mantuvieron la dignidad. Ellos dijeron no a la injusticia, a la opresión, a la entrega del país. Por último quiero decirles que Sur, película enteramente realizada en el país, es el esfuerzo de decenas de técnicos y artistas por un cine más auténtico, más imaginativo, más riguroso y poético. Un cine que busca recuperar ese público que en otras épocas llenó nuestras salas. Como en circunstancias anteriores, esta obra es parte del compromiso por afianzar identidades culturales. *Sur* fue hecha con el corazón y ahora les pertenece.”  
Fernando Ezequiel “Pino” Solanas, 1988.

## L'arrivo del Rock attraverso gli schermi cinematografici negli anni Sessanta

Gli anni '60 rappresentano in tutto il mondo un punto di svolta nei modi di vita, costumi e consumi culturali, che si vedono attraversati in modo particolare dalla musica e, specificamente, dal "Rock & Roll", qui definito "Rock" in un senso più ampio<sup>284</sup>. La musica diventa uno dei principali elementi che caratterizzano quella che è stata definita come la nascita del "giovanile"<sup>285</sup> come nuovo soggetto, centrale nello sviluppo della cultura di massa e della globalizzazione.

Nel particolare contesto geografico e storico da noi analizzato, si punterà a mettere in evidenza il rapporto dialettico tra locale e globale nella costruzione di un "Rock Nacional"<sup>286</sup> che aspira a collocare idealmente se stesso nella frontiera tra produzione artistica e industria culturale, con caratteristiche identitarie proprie che saranno successivamente punto di riferimento per il resto dell'America Latina<sup>287</sup>.

Il cinema e la televisione svolgono un ruolo fondamentale nella diffusione delle nuove proposte musicali, associate in modo indissolubile a comportamenti, abbigliamento, uso dei colori nel vestiario, nuova immagine del corpo (capelli lunghi, etc.), come elementi distintivi e fondamentali per produrre il senso di appartenenza necessario alla costituzione di una nuova identità giovanile, vissuta come necessità di

---

<sup>284</sup> Per una discussione sulle denominazioni "Rock", "Rock & Roll", "Pop", "Beat", etc. si veda Fabbri, Franco. 2005. «Non al primo ascolto». Complessità progressiva nella musica dei gruppi angloamericani, 1960-1967». Relazione presentato al conferenza «Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976», Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, Cremona, ottobre 20.

In particolare Fabbri segnala: "Il termine "rock" da solo, slegato dalla locuzione "rock'n'roll", comincia ad essere usato regolarmente proprio alla fine del periodo considerato, raggruppando e riclassificando musiche che nella prima metà degli anni Sessanta erano state chiamate diversamente [...]" *Ibid.*

<sup>285</sup> Cfr.: Savage, Jon. 2007. *Teenage: The Creation of Youth Culture*. New York: Viking.

<sup>286</sup> È questo il termine usato dai musicologi e dall'industria per indicare il rock autoctono in Argentina.

<sup>287</sup> Secondo i dati ufficiali sull'esportazione di musica dall'Argentina, "[...] 'rock nacional' is the third most exported rock music in the world, after that of the United States and Great Britain". In: Vila, Pablo. 1989. «Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning». *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 10 (1): 1-28.

differenziazione rispetto a tutto ciò che viene considerato “vecchio”, e inserita nella complessità della maglia dei conflitti identitari menzionati nel capitolo introduttivo. La musica e la sua rappresentazione filmica si rivelano un punto di vista privilegiato per osservare i diversi livelli di scontro che si producono tra nazionale (proprio) *versus* straniero (alieno), e le implicazioni che ne derivano su molteplici piani: ideologico, filosofico, estetico e politico.

Allo scopo di mettere in evidenza alcuni tratti significativi di questi processi, si prenderanno in considerazione due film, in diverso modo rappresentativi di due diverse tappe stilistiche della musica giovanile nell'Argentina degli anni '60. Se la prima metà del decennio è in un certo senso ancora ferma su certi canoni timidamente messi in discussione, come si potrà osservare in *Nacidos para cantar*, datato 1965, negli anni successivi si cominciano a produrre le fratture più evidenti, delle quali rendono conto vari elementi chiave presenti nel secondo film analizzato: *El extraño del pelo largo*, realizzato nel 1969, che non casualmente chiude un decennio e ne apre un altro in modo assai significativo.

## **1. Gli anni Sessanta in Argentina**

### **1.1. Alternanza tra periodi di fragile democrazia sorvegliata e colpi di stato.**

#### **Breve percorso storico.**

L'Argentina della seconda metà del XX secolo è attraversata dalle conseguenze dell'ascesa al potere nel 1945 di Juan Domingo Perón e dalle ferite lasciate dalla sua caduta nel 1955, quando - nonostante le sue solide basi popolari - fu espulso violentemente dal suo secondo mandato di governo da un colpo di stato militare che ebbe l'appoggio della chiesa, della stampa, delle classi medie, dell'alta borghesia e il beneplacito degli Stati Uniti.

Se, da un lato, il peronismo rappresentava ampiamente le classi storicamente subalterne e i lavoratori (i suoi governi fissarono come obiettivo economico che il 50% del reddito nazionale fosse destinato alle classi lavoratrici), dall'altro l'esercizio del potere peronista non fu privo di contraddizioni. Alle elezioni del 1951, nelle quali per la prima volta fu concesso il voto alle donne, Perón fu rieletto con ben il 62% dei voti. Tuttavia, la repressione nei confronti degli oppositori, sia di destra che di sinistra, le persecuzioni e i limiti imposti alla libertà di stampa, e la conseguente (e forse anche precedente) inconciliabile frattura della società argentina fece inclinare la bilancia dalla parte dei poteri economici e delle élites oligarchiche e conservatrici che, in alleanza con i militari, posero fine in modo violento alla sua presidenza. Il culto della personalità del leader, e quello della sua altrettanto "mitica" moglie Eva Duarte de Perón, si sono configurati da allora come icone onnipresenti nella realtà argentina.

La società nella sua totalità, e quindi la cultura, rimarranno profondamente divise in molti aspetti - fino ai giorni nostri - tra peronismo e antiperonismo, senza che queste categorie possano essere linearmente assimilate ai concetti di destra-sinistra - più comprensibili dal punto di vista della logica politica a livello internazionale - e nemmeno semplicisticamente assimilabili in termini di fascismo o antifascismo, dati i complessi schieramenti, a favore e contro, da parte dei diversi settori della società argentina: lavoratori e classi popolari, piccola e alta borghesia, intellettuali, chiesa, militari.

Il governo dittatoriale sorto dal colpo di stato, auto-denominatosi "Revolución Libertadora", mette al bando il partito "Justicialista" di Juan Perón, ed egli rimarrà in esilio in Spagna fino al 1973, anche se continuerà a gravitare fortemente sulla realtà politica argentina anche dall'estero.

A partire da differenze interne all'esercito militare, diviso tra un settore nazionalista-cattolico e un altro liberale-conservatore, si producono cambi negli equilibri di potere che confluiscono nella convocazione di elezioni "controllate" nel

1958. Viene eletto presidente Arturo Frondizi - con l'appoggio implicito di Perón - e porta avanti un progetto di sviluppo economico denominato "Desarrollismo"<sup>288</sup>. Pienamente inserito nelle politiche del Fondo Monetario Internazionale, Frondizi, da un lato, applica misure di austerità osteggiate dai movimenti sindacali mentre, dall'altro, viene condizionato politicamente dai diversi settori militari, che tentarono ben sei volte il suo rovesciamento e imposero forti controlli e limiti al suo governo. Nel 1961, il governo di Frondizi permette al movimento peronista di partecipare alle elezioni provinciali: il peronismo vince ampiamente, ma queste vengono alla fine annullate da un nuovo colpo di stato che, nel 1962, pone i militari di nuovo al governo fino al 1963, anno in cui sono indette nuove elezioni presidenziali, con il peronismo nuovamente messo al bando.

Queste nuove elezioni, fortemente controllate dal potere militare, sono vinte da Arturo Illia, che ottiene appena il 25% dei suffragi, mentre il voto (annullato) dei peronisti raggiunge il 18%. Nonostante il suo governo applichi una politica economica e sociale di orientamento popolare (leggi di difesa dei diritti salariali, forte sviluppo dell'educazione - che salì dal 12 al 23% della spesa pubblica - controllo statale dei prezzi dei prodotti alimentari e medicinali, etc.) la sua debolezza politica, e la concessione ai peronisti di partecipare alle elezioni legislative del 1965, lasciarono spazio politico a un nuovo colpo di stato: i militari prendono il potere nel 1966 e questa volta introducono delle riforme costituzionali mediante le quali si propongono di rimanere al governo in modo permanente.

L'aumento della conflittualità politica e sociale che si genera durante la autonominata «Revolución Argentina», che implicò la chiusura del parlamento e la proibizione di attività politiche, così come le quasi permanenti lotte intestine tra i diversi settori militari, produssero dei nuovi cambi di governo, sempre mediante il metodo del "golpe". Si succederanno, quindi, al potere tre generali: Juan Carlos

---

<sup>288</sup> "Desarrollismo", dottrina economica che privilegia lo sviluppo (desarrollo) dell'industria locale, rispetto all'esportazione di materie prime basiche e commodities.

Onganía (1966-1970), Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).<sup>289</sup>

Gli anni '60 trascorrono, quindi, dal punto di vista politico, in una permanente alternanza tra interventi militari, pressioni all'apertura politica che sfociano sistematicamente in elezioni nelle quali il peronismo fa sentire il suo peso su governi più o meno fragili che, in modo altrettanto sistematico, vengono sostituiti con la forza da colpi di stato repressivi, in una spirale di violenza crescente che condurrà il paese, nel decennio successivo, ai più tragici livelli di radicalizzazione della sua storia.

Questo breve percorso attraverso le vicende politiche del decennio, ci permette di osservare un panorama assai convulso che fa da sfondo alle vicende culturali delle quali ci siamo in parte occupati in riferimento alla biografia del primo Piazzolla. Nello stesso contesto, si inseriscono, oltre agli sviluppi del tango già analizzati, altri movimenti musicali come, ad esempio, il "boom" delle manifestazioni di origine folk, generalmente associate alle popolazioni meticce provenienti dalle zone non urbanizzate dell'Argentina, che confluiscono nella capitale nelle diverse tappe dell'industrializzazione. Negli stessi anni si produce, in parallelo, l'apparizione in Argentina dei nuovi generi del Twist, la canzone italiana, il Rock'n Roll, e altre espressioni musicali popolari che, provenienti dall'estero, coesistono nelle diverse scene musicali dell'epoca.

---

<sup>289</sup> Dal 1973 in avanti continuerà l'alternanza di democrazie fragili e governi militari, l'apparizione dei movimenti armati e la repressione indiscriminata, che giungerà ai suoi massimi livelli di atrocità con l'ultima dittatura (1976-1983) tristemente nota per l'applicazione sistematica della tortura ed il metodo delle sparizioni forzate, che colpisce non meno di 20.000 "desaparecidos" (secondo le cifre ufficialmente accertate dalle organizzazioni internazionali di difesa dei diritti umani).

## 1.2 Nazionalismi e simboli culturali.

Per quanto possa sembrare un'affermazione ovvia, la società argentina sembra dimostrare lungo la sua storia, lontana e recente, una tendenza più incline alla polarizzazione che alla tolleranza della diversità o alla convivenza nella ricerca di spazi di consenso tra gli interessi opposti e le ideologie su cui si basano. Questa frammentazione - che tende permanentemente alla radicalizzazione dei conflitti - è ampiamente riscontrabile nelle sue produzioni culturali. Esse si manifestano come simboli identitari delle varie parti in tensione all'interno di una società che, da un lato, sembra condividere certi valori in modo trasversale ma, nello stesso tempo, investe di significati gli oggetti simbolici che produce seguendo modalità assai complesse, che sfuggono a un'analisi di carattere meramente omologico e richiedono strumenti più adatti a percorrere le dinamiche dei cambiamenti e le mediazioni che tali oggetti operano tra le parti in permanente tensione.

Come è stato proposto nell'introduzione, tali tensioni possono essere analizzate in quattro coordinate o assi di tensione: il conflitto tra vecchio e nuovo, che nel caso del rock coincide con la questione generazionale; l'opposizione tra nazionalismo e apertura all'influsso culturale proveniente dall'estero, anche se nessuna delle due posizioni può considerarsi univoca; la divisione tra le manifestazioni della cultura "Alta" - in questo caso la musica seria, colta o classica - e le espressioni culturali popolari o di massa, nelle quali si collocano diverse musiche, tra le quali anche il rock; e, infine, la questione dello "status artistico" o meno attribuito ai prodotti dell'industria culturale che circolano nel mercato e fanno parte della società dei consumi.

Tra queste quattro possibili linee di interpretazione, esistono delle articolazioni, spostamenti e interazioni che possono essere pensati in termini dialettici e dinamici. Occorre considerare anche gli incroci e le mediazioni che si producono tra di essi, per i quali alcuni autori propongono l'utilizzo degli strumenti analitici provenienti dagli studi sulla narratività (*narrativity*). Pablo Vila segnala a questo riguardo:



Così come dobbiamo ripensare le nostre definizioni di discorso, la nostra comprensione della narratività e le nostre nozioni dell'incontro sociale e della relazionalità, [dobbiamo anche] esplorare i modi in cui questi cambiamenti possono aiutarci a ripensare le questioni riguardanti musica, giovani e identità.<sup>290</sup>

Secondo Vila, “questo nuovo modo di studiare le identità sociali intende la narratività come una categoria epistemologica tradizionalmente confusa con una forma letteraria”, mentre invece

[La narratività è] uno degli schemi conoscitivi più importanti a disposizione degli esseri umani, dato che permette la comprensione del mondo circostante in modo tale che le azioni umane si intreccino in rapporto ai loro effetti nel raggiungimento di obiettivi e desideri [...] e permette di capire la causalità degli atti degli agenti sociali.<sup>291</sup>

In questa prospettiva, gli strumenti della narratività, intesa non soltanto come pratica linguistica, ma anche come insieme di pratiche non linguistiche, permetterebbe di spiegare più coerentemente i rapporti tra musica e identità, per esempio, nei casi di “quelle classi sociali o sottoculture che adottano diversi stili musicali nello stesso tempo, alcuni dei quali chiaramente non omologhi rispetto alla loro situazione sociale”.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> “Just as we rethink our definitions of discourse, our understandings of narrativity, and our notions of social encounter and relationality, [we] will explore ways in which these shifts might help us rethink questions of music, youth, and identity.”

Vila, Pablo, a c. di. 2014. *Music and Youth Culture in Latin America : Identity construction processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford. Pag.19.

<sup>291</sup> “[...] la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos.”

Vila, Pablo. 2001. «Música e identidad : la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales». In *Músicas en transición*, 15–43. Bogotá: Ministerio de Cultura. Pag.16.

<sup>292</sup> Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music*. Milton Keynes : Open University Press. Citato da Vila. 2014. Op.cit. Pag.18.

Nella postfazione alla raccolta di saggi intitolata *Music, National Identity and the Politics of Location*<sup>293</sup>, Richard Middleton propone, sul piano teorico, la possibilità di applicare i quadrati semiotici di Greimas alle differenti categorie di opposizioni, come ad esempio locale/globale, tradizionale/moderno, etc. Per tentare di addentrarsi nella “complessità [che] influenza i processi di produzione, diffusione e consumo musicale”<sup>294</sup>, Middleton suggerisce di rendere flessibile l’applicazione rigida dei quattro termini fissi greimasiani, tenendo conto della “somiglianza strutturale tra i ‘quadrati dialettici’ e lo schema di Lacan per le funzioni del discorso”, mediante la loro combinazione (pur segnalando che “sarebbe semplicemente assurdo confonderli [poiché] appartengono a diversi contesti intellettuali e mirano a risolvere problemi un po' diversi. Tuttavia, in entrambi i casi, ci troviamo di fronte a formule che comprendono la costruzione del significato come legata al movimento - movimento che coinvolge sia i soggetti che le forze sociali”).<sup>295</sup>

Questa idea del “movimento” è quella che ci risulta di maggiore utilità per le nostre analisi: i problemi identitari che sorgono dall’interazione tra i diversi elementi contrapposti che abbiamo segnalato, possono essere interpretati in termini di *permanente mobilità* - in ciascuno degli assi di tensione segnalati - in modo da superare associazioni strutturali rigide di associazione omologica, e permettere di pensare le canzoni popolari (tra le altre pratiche culturali) come “produttrici di conoscenze utili e pratiche efficaci”<sup>296</sup>.

Tale mobilità interpretativa ci offre la possibilità di relativizzare le questioni di nazionalità, etnicità e identità, analizzando il loro manifestarsi in contesti di

---

<sup>293</sup> Biddle, Ian, e Vanessa Knights, a c. di. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate.

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> “It would be nonsensical simply to conflate them; they come out of different intellectual contexts and are aimed at somewhat different problems. Still, in both cases we are dealing with formulae that understand the construction of meaning as bound up in movement – movement that implicates both subjects and social forces.” Middleton, Richard. «Afterwords». In *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, 19–38. Aldershot: Ashgate. Pag. 199.

<sup>296</sup> Middleton. 1990. Citato da Vila. 2014. Op.cit. Pag.19.

pre-globalizzazione mediante strumenti analitici più recenti, che rendono conto anche del risorgere teorico della questione nazionale, come segnala O'Flynn nel suo libro (intitolato "Identità nazionale e musica in transizione: problemi di autenticità in un contesto globale") :

[...] lungi dall'essere una categoria ridondante, l'identità nazionale continua ad avere un significato sia nella produzione che nel consumo della musica. Tuttavia, poiché la costruzione di identità nazionali è inevitabilmente situata all'interno di contesti storici globali e locali, ne consegue che l'interfaccia tra identità nazionale e musica è in uno stato di flusso costante<sup>297</sup>.

L'assunzione secondo cui le categorie di nazione e stato-nazione sono state sostituite dal nesso *global/local* è ormai criticata da molti teorici della cultura; citiamo ad esempio Roland Robertson - colui che ha coniato il termine "glocal" nel 1995<sup>298</sup> - il quale propone che "la asserzione contemporanea di etnicità e/o nazionalità si costruisce entro i termini globali dell'identità"<sup>299</sup>.

Nel caso particolare del *Rock Nacional* in Argentina, ci si trova davanti a un fenomeno che contiene tutte le complessità dei meccanismi d'inserimento del globale nel locale, intrecciate con le resistenze proprie di un contesto segnato dal peso di un nazionalismo fortemente proiettato sui prodotti culturali in quanto oggetti simbolici.

---

<sup>297</sup> "[...] far from being a redundant category, national identity continues to have significance in both the production and the consumption of music. However, since the construction of national identities is inevitably situated within global and local historical contexts, it follows that the interface between national identity and music is constantly in a state of flux."

O'Flynn, Jhon. 2007. «National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting». In *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, 19–38. Aldershot: Ashgate. Pag.19.

<sup>298</sup> Robertson adatta il termine, preso dalla terminologia del mercato capitalista giapponese, per rappresentare la tendenza delle culture del mondo a operare attraverso l'interpenetrazione delle reti locali e globali. Robertson, Roland. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.

<sup>299</sup> Cfr.: Robertson, Roland. 1990. «Mapping the Global Conditions: Globalization as the Central Concept». In *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, a cura di Mike Featherstone. London: Sage.

## 2. Il cinema degli anni 60 in Argentina.

Nel contesto latinoamericano, la cinematografia argentina, insieme a quelle del Messico e del Brasile, ebbe uno sviluppo di rilievo sin dai primi decenni del XX secolo. In parte a causa della crisi del cinema europeo nel primo dopoguerra, le produzioni nazionali godono in quel momento del successo necessario per l'accumulazione primaria di capitali che permette di gettare le basi di una vera e propria industria locale che arrivò a produrre una trentina di titoli all'anno nella prima metà degli anni Venti. Nonostante questo, e a partire dal rinnovato incremento nella produzione statunitense ed europea, nella seconda metà del decennio il consumo e la produzione locale cedono all'importazione da Hollywood ed europea, e l'industria si contrae: nel 1933 la quantità di film realizzati precipita ad appena sei.

Sarà successivamente la fama internazionale del tango, in parallelo allo sviluppo del sonoro, a rilanciare la cinematografia locale anche oltre frontiera, collocando regionalmente l'Argentina al primo posto con 56 film prodotti nel 1942. È questo un momento culmine nel quale si contano più di 30 studi cinematografici e circa 4.000 lavoratori nel settore.<sup>300</sup>

Erano anche gli anni della seconda guerra mondiale e l'Argentina, che si era dichiarata neutrale nel conflitto, fu oggetto di boicottaggio commerciale da parte degli USA, con la conseguenza che - per mancanza di pellicola vergine - la rinata industria rischiava di crollare nuovamente. Gli impresari si rivolsero allo Stato per tentare un salvataggio, e il governo populista di Juan Domingo Perón - mediante leggi che restringevano la diffusione di prodotti stranieri sul territorio nazionale, e la concessione di generosi crediti statali alla produzione locale - permise al cinema argentino il ritorno a una fase crescente del suo ciclico sviluppo.

---

<sup>300</sup> Schumann, Peter B. 1987. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.

Nel 1950, grazie al suddetto protezionismo statale, materializzato dal governo peronista in una legge sul cinema, si arriva al record storico di 58 film nazionali, ma con la caduta del governo peronista, ai tempi della “Revolución Libertadora”, si produce una crisi che si traduce in una forte caduta della produzione nazionale cinematografica, la sospensione dei crediti e la persecuzione dei cineasti maggiormente legati al peronismo. La produzione scende dalle 43 pellicole prodotte nel 1955, al minimo storico di 15 film nel 1957. Successivamente, sotto l’impulso dello sviluppo economico del paese durante il governo democratico di Frondizi - e favorito anche dalla fondazione dell’Istituto Nazionale del Cinema - si assisterà nuovamente alla crescita quantitativa e qualitativa dell’industria cinematografica.

Negli anni di cui ci occupiamo - dal 1960 al 1969 - vengono prodotti in media una trentina di film per anno, e si assiste sia all’emergere di registi di rilievo che alla partecipazione di film argentini nei festival internazionali.<sup>301</sup> Va segnalato che, in quegli stessi anni, arrivavano sugli schermi argentini una media di 400 film stranieri l’anno, rapporto che si mantiene analogo anche sul piano degli incassi al botteghino, secondo i dati riportati contemporaneamente da diversi studi sulla storia dello sviluppo del settore<sup>302</sup>.

---

<sup>301</sup> Getino, Octavio. 2005. *Cine argentino : entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires : CICCUS

<sup>302</sup> Abba, Artemio. 2003. «Cine y Ciudad en El Siglo XX: Evolución de las centralidades culturales de Buenos Aires». *Documento de Trabajo CIHaM*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, n. 4.

## 2.1 Realtà e fantasie parallele.

Aparte i dati quantitativi, se osserviamo da una parte i generi e gli argomenti trattati nei film argentini dell'epoca, e dall'altra le vicende della realtà politica e sociale, possiamo trovare almeno tre linee sulle quali sviluppare un possibile analisi del rapporto cinema/realtà<sup>303</sup>. Si possono rilevare, infatti: un primo cinema destinato al consumo popolare come parte dell'industria dell'intrattenimento, senza aspirazioni artistiche né politiche, nel quale i problemi della realtà vengono resi invisibili quanto più possibile; un secondo cinema dalle aspirazioni artistiche che però rifugge comunque le questioni sociali e si rivolge a un pubblico di classe media con tematiche di carattere filosofico-esistenziali; e un terzo cinema, clandestino e militante, fondamentalmente documentario e dalla circolazione alternativa.

In termini di “industria culturale” possiamo osservare, se rimaniamo aderenti a un'ottica adorniana<sup>304</sup>, alcune prime questioni riguardanti il primo tipo di cinema: prima fra tutti, l'identificazione di elementi all'interno delle varie produzioni che, in modo implicito o esplicito, puntano alla distrazione rispetto alla realtà circostante. In secondo luogo, data la sua funzione meramente commerciale in quanto prodotto destinato al consumo popolare, la cui finalità principale consiste nel successo al botteghino, è importante rilevare i dati riguardanti la produzione e il consumo locali.

L'analisi adorniana della “funzione sociale di distrazione” è solo uno dei possibili punti di riferimento per iniziare un'analisi dell'industria dell'intrattenimento in generale; Adorno afferma categoricamente:

La distrazione è legata all'attuale modo di produzione, al processo razionalizzato e meccanizzato del lavoro al quale, in modo diretto o indiretto, sono soggette le masse. Questo modo di produzione, che genera ansietà e paura della disoccupazione, la perdita salariale, la

---

<sup>303</sup> Getino. Op. cit.

<sup>304</sup> Adorno, Theodor W. 1941. «On popular music». *Studies in Philosophy and Social Science*, n. IX: 17–48.

guerra, ha il suo correlato 'non-produttivo' nell'intrattenimento; cioè il rilassamento che non implica alcuno sforzo di concentrazione. La gente vuole divertirsi.<sup>305</sup>

Sebbene questa celebre definizione di Adorno, datata 1941, sia stata fatta oggetto di severe critiche dagli approcci successivi all'interpretazione degli oggetti culturali, crediamo che debba essere almeno presa in considerazione e applicata, in prima istanza, ad alcuni aspetti della realtà qui osservata. Nel mondo di fantasia che viene presentato sullo schermo di molte pellicole dell'epoca vengono invisibilizzate le forti tensioni che attraversano il momento storico e sociale dell'Argentina negli anni Sessanta. E vengono anche invisibilizzate le manifestazioni musicali delle classi subalterne, per esempio il folklore dei migranti dalle zone rurali alla periferia delle grandi città.

Pur tenendo conto dei suoi limiti, la prospettiva della "teoria critica della società" della Scuola di Francoforte, come approccio teorico e strumento d'analisi, ci consente di fare alcune osservazioni rilevanti che si adattano, in certi aspetti, alla produzione culturale di questo momento storico in Argentina. Per esempio, seguendo la logica del discorso adorniano, essenzialmente pessimistica, potremmo dire che lo scopo ideologico dell'alienazione delle masse si compie parzialmente, come dimostrerà in un certo senso la storia argentina nelle tappe storiche successive, in cui le dittature più feroci saranno da un lato contrastate dai gruppi minoritari più politicizzati, ma dall'altro potranno contare su un consenso relativamente ampio, o almeno sulla neutralità di un soggetto sociale massificato e alienato, distratto da un'industria culturale capace di riempire l'immaginario con fantasie che permettono di evadere le preoccupazioni della realtà quotidiana. Questo, in una prospettiva caricaturale, quasi al limite delle teorie del complotto, potrebbe essere considerato un trionfo ideologico da parte di un sistema oppressivo e coordinato tra i poteri politici e militari più reazionari,

---

<sup>305</sup> "Distraction is bound to the present mode of production, to the rationalized and mechanized process of labor to which, directly or indirectly, masses are subject. This mode of production, which engenders fears and anxiety about unemployment, loss of income, war, has its 'nonproductive' correlate in entertainment; that is, relaxation which does not involve the effort of concentration at all. People want to have fun." *Ibid.*

i gruppi d'interesse economico e coloro che decidono i contenuti della produzione all'interno dell'industria culturale. Se da un lato sarebbe rischioso aderire a una tale visione cospirazionista, è parzialmente vero che esiste una confluenza di interessi che permette di fare quel tipo di interpretazioni, che risultano comunque una semplificazione della reale complessità dei fenomeni culturali. D'altronde, se è vero che è esistito un certo consenso sociale verso i governi dittatoriali, lo è altrettanto il rifiuto maggioritario che fece crollare l'ultima dittatura e permise il ritorno a un sistema democratico elettorale.

Prendere atto di questa possibile lettura non toglie la possibilità di affiancare al punto di vista adorniano altri strumenti teorici e prospettive che ci permettano di operare un'analisi più ampia e profonda della complessità dei meccanismi sottostanti ai processi culturali segnalati. Se si introducono i prodotti filmici e musicali qui analizzati nel terreno della polemica teorica fra la Scuola di Francoforte e altre posizioni più ottimistiche sul valore dell'azione comunicativa che i prodotti dell'industria culturale esercitano, si può affermare - con un inquadramento analitico meno dogmatico rispetto all'industria culturale - che questi film musicali di genere popolare sono in grado di dare forma a problemi, conflitti, desideri e aspirazioni generazionali<sup>306</sup>. Appare utile e interessante aggiungere - in particolare per i due film analizzati - la visione di Edgar Morin<sup>307</sup> parafrasando il quale si può affermare che l'industria culturale non sia soltanto uno strumento ideologico utilizzato per manipolare le coscienze, ma anche uno spazio di elaborazioni di desideri e attese collettive.

---

<sup>306</sup> Cfr.: Bioni, Claudio. 2005. «Cinema a 45 giri». In *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta*, a cura di Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore, 53-61. Roma: Carocci.

Pescatore, Guglielmo. 2009. «La Canzone Italiana Nella Cinematografia». In *Atti delle tornate dell'Accademia degli Incamminati sulla lingua italiana*, a cura di Costanza Melani, 129-131. Firenze: Polistampa.

<sup>307</sup> Morin, Edgar, e Alberto Abruzzese. 2008. *Lo spirito del tempo*. Tradotto da Andrea Miconi. Roma: Meltemi.



Gli sviluppi posteriori dei *cultural studies*, a partire da Stuart Hall, propongono strumenti teorici e prospettive più aperte dalle quali emerge la pertinenza di concentrarsi anche sul problema delle molteplici identità che entrano in gioco sui diversi piani di conflitto, le possibili mediazioni e le risposte dinamiche mediante le quali si producono fenomeni di cambiamento culturale, anche in senso innovatore, all'interno della produzione industriale di oggetti simbolici.

Lo sviluppo di questa visione, in rapporto a certi elementi concreti che si possono rilevare nei film analizzati, ci permette di configurare un panorama più ampio nel quale la questione giovanile, e l'apparizione del rock come uno dei suoi veicoli, proietta sugli schermi cinematografici un'immagine interessante e solida per avanzare delle ipotesi sui cambiamenti che si operano nella cultura argentina e, più in generale, rioplatense.

Nel panorama generale della produzione cinematografica che stiamo descrivendo a grandi linee, esiste anche un filone che tenta di sviluppare un cinema artistico, "d'autore", che pretende di sottrarsi alle tensioni in atto sia ponendosi al margine del mercato, sia nell'approccio a tematiche per così dire "neutrali", o almeno non direttamente collegate agli avvenimenti della più cruda realtà circostante.

Nel panorama cinematografico dei convulsi anni Sessanta argentini, infine, e in parallelo alla produzione di massa, possiamo riscontrare la presenza di un cinema inteso come strumento di denuncia sociale e lotta politica, spesso prodotto ai margini della legalità imposta dal potere dominante e costretto a modi di circolazione militante, sfidando le restrizioni e i limiti della censura e le proibizioni che operavano in diversi gradi, a seconda dei cambiamenti di regime nelle oscillazioni tra le aperture democratiche e le ondate autoritarie dei governi al potere.

In modi diversi, queste tre differenti modalità di intendere la creazione cinematografica - pur rimanendo molto lontane per finalità e pratiche di consumo da

parte di pubblici peraltro molto diversi - mantengono un certo dialogo, anche se questo non è sempre evidente, soprattutto nell'apparizione all'interno dei film d'intrattenimento di elementi che fanno riferimento, anche se marginalmente, a certe preoccupazioni che, nel cinema politico o nel cinema d'autore, si trovano in primo piano, come ad esempio la questione dell'autenticità.

Nel contesto generale della produzione cinematografica del periodo preso in esame, troviamo nei due film analizzati un filo conduttore riguardante le aspirazioni e le contraddizioni del giovane artista "non contaminato", e il suo scontro inevitabile con il "sistema" e lo show business, senza apparenti alternative all'integrazione, alla cooptazione. Questo avviene tanto nel caso in cui il problema si pone esplicitamente e affiora nella presa di coscienza dei personaggi, quanto nelle situazioni apparentemente più banali e scontate, nelle quali la scelta obbligata e unica è quella di percorrere il cammino del successo, inteso e assunto semplicemente come un dato di fatto della realtà.

La musica, quindi, appare simultaneamente rappresentata in due spazi contrapposti: nell'altare dell'autenticità, da un lato, e nell'estremo opposto, dove non è altro, né pretende essere altra cosa, che merce nelle mani di personaggi dipinti con toni cupi e ridicoli come rappresentanti del mondo imprenditoriale. La banalizzazione di questi ultimi, d'altronde, finisce in un certo senso, mediante una semplificazione estrema, per riaffermare il potere del sistema e del mercato nei confronti delle aspirazioni ingenuie dei giovani musicisti, anch'essi tipizzati su modelli troppo semplici.

Non interessa al nostro approccio la valutazione estetologica dei prodotti musicali o filmici, né quella dei realizzatori, bensì gli aspetti legati sia alla riproduzione di modelli formali che alla ricorrenza di certi contenuti, la loro significazione in rapporto al contesto in cui appaiono, e le modalità formali

d'inserimento e svolgimento tematico all'interno di quei modelli generici, cioè tipici del "genere musical". In questo caso, infatti, possiamo constatare che

[...] il genere ci consente di andar oltre al binomio film/regista caro all'approccio 'autoriale' e di cogliere delle dinamiche più ampie [...]. È un dispositivo essenziale per capire che cosa fa del cinema un'arte insieme 'industriale' e 'popolare'.<sup>308</sup>

Queste opposizioni dinamiche si iscrivono pienamente nei processi di costruzione identitaria che abbiamo segnalato, come si vedrà nel percorso delle pellicole prese in esame.

---

### **3. La musica degli anni Sessanta in Argentina.**

Per tentare di avere un panorama complessivo della vita musicale nella quale si inserisce la nostra analisi, occorre in primo luogo distinguere il concetto astratto di "musica", dalla sua materializzazione concreta in "musiche" diverse e divergenti, le quali possono poi essere classificate o denominate in base al concetto di "genere".

Prendiamo la definizione proposta da Franco Fabbri, a partire da una prima enunciazione, compresa nel suo saggio del 1981 sulla teoria dei generi musicali:

Un genere musicale è "un insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate."<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Casetti, Francesco. 1993. *Teorie del cinema: 1945-1990*. Milano: Bompiani. Pagg.295-296. Citato da Bechis, Giovanni. 2004. «Generi e Popular Music». Tesi di Laurea, Università di Torino.

<sup>309</sup> Fabbri, Franco. 1981. «Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni». In Prima Conferenza Internazionale della Iaspm. Amsterdam.

Successivamente, Fabbri elabora e sviluppa lungo gli anni la sua proposta teorica, ponendo attenzione soprattutto ai fattori diacronici. Nel 2012<sup>310</sup> scrive a questo riguardo:

[...] nessuna teoria dei generi - che si tratti di una teoria ‘forte’ o di una semplice descrizione di come il concetto è usato nelle comunità contemporanee - può essere valida se non prende in considerazione la formazione del genere e i processi diacronici [...]<sup>311</sup>

A partire da questo inquadramento possiamo parlare di un contesto spazio-temporale definito geograficamente nell’ambito della vita musicale che si svolge nella capitale argentina, Buenos Aires (concepita come parte del sistema culturale “rioplatense”, che comprende anche la capitale uruguaiana, Montevideo) e temporalmente compreso nel decennio segnalato. Per procedere occorre, quindi, prendere come ipotesi operativa la presenza di caratteristiche che differenziano questo periodo dal precedente (“gli anni Cinquanta”) e dal successivo (“gli anni Settanta”), partendo inoltre dall’assunto che esista un insieme qualificato di segni (in particolare immagini e suoni) associati in modo inconscio - sotto la modalità di impressioni e sensazioni generalizzate - ai periodi decennali come se questi fossero dei contenitori di significati precisi e differenziati. Sebbene quest’ultima affermazione contraddica e tenda a semplificare la complessità dei processi analizzati, può essere parzialmente verificata all’interno dei sottosistemi, nel nostro caso i generi musicali, e in particolare quello denominato - appunto “genericamente” - *rock*.

---

<sup>310</sup> Fabbri, Franco. 2012. «Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary on My Publications». Tesi di Dottorato, Huddersfield: University of Huddersfield.

<sup>311</sup> “[...] no genre theory - be it a ‘strong’ theory or a simple description of how the concept is used in contemporary communities - can be valid if it doesn’t take genre formation and diachronic processes into consideration.” In: Hawkins, Stan, a c. di. 2012. *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*. Burlington: Ashgate.

Per delimitare il genere musicale in questione è necessario fare riferimento agli generi che coesistono nel contesto spazio-temporale definito, sia in termini di convivenza sul territorio che di competizione per occupare posizioni di dominazione economica del mercato mediante la conquista di un numero maggiore di aderenti al proprio genere (consumatori), o posizioni di prestigio (potere simbolico), quando entrano in gioco variabili non necessariamente legate alla materialità dei rapporti di scambio (vendita dischi, biglietti d'ingresso a spettacoli musicali, sale da ballo, cinema, teatri e così via) bensì legate a rapporti identitari e distintivi, inquadrati nella prospettiva di classe, cioè in termini di “distinzione”<sup>312</sup>.

La coesistenza di molteplici oggetti in circolazione, all'interno del sistema di produzione e consumo, presuppone caratteristiche particolari che permettano agli oggetti in questione di essere preferiti da una parte almeno minima del corpo sociale, tale da giustificare la loro esistenza materiale in quanto prodotti i cui costi di produzione, se pensiamo all'industria discografica, non sono trascurabili in quanto investimento, tenendo conto delle tecnologie produttive esistenti nell'epoca considerata. “Arrivare al disco” era un obiettivo quasi utopico, e continuerà a esserlo per decenni (finché le tecnologie digitali non abatteranno le barriere di accesso alla registrazione del suono).

Quelle caratteristiche di eleggibilità saranno vincolate alla capacità di rispondere a necessità individuali e collettive che osserveremo dal punto di vista dell'identificazione e dell'identità: la necessità di costruire un senso di appartenenza, da un lato e, dall'altro, la necessità complementare di differenziarsi (anche in questo caso, a livello individuale e come gruppo).

---

<sup>312</sup> Cfr.: Bourdieu, Pierre. 2017. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.

Pensiamo le musiche (i generi) come “oggetti”, sonori o musicali<sup>313</sup>, che diventano oggetti di valore simbolico-culturale nella misura in cui adempiono a determinate funzioni all’interno di un sistema determinato dall’interazione di molteplici variabili. Queste variabili, come si è detto, possono essere classificate primariamente in due grandi categorie: economiche e materiali da un lato, in quanto gli oggetti sono inseriti in un modo di funzionamento di mercato, nel quale diventano “merce” (qualificata) o “commodity” (nel senso di bene indifferenziato) e, dall’altro - non necessariamente in secondo luogo di priorità - all’interno della grande categoria dei complessi valori immateriali (siano essi considerati in termini “spirituali”, politici, di prestigio sociale, identificazione in quanto valore dato dalle condizioni di appartenenza o esclusione, etc.).

I diversi generi musicali compresenti sulla scena rioplatense degli anni Sessanta configurano dei sottosistemi, o “scene musicali” particolari nelle quali si divide il pubblico in base alle scelte che opera continuamente nella definizione delle sue necessità di identificazione o affiliazione, che a loro volta determinano la configurazione dei gusti.

Troviamo non meno di dieci possibili raggruppamenti che si trovano in diverso rapporto tra di loro, non necessariamente in senso competitivo: in alcuni casi sono complementari, in altri casi del tutto indipendenti. Per nominarli ricorreremo alle autodefinizioni dei generi stessi, non determinate - come si è già detto - da tassonomie coerenti ma dall’uso di etichette assegnate da parte dei protagonisti stessi, siano essi gli utenti degli oggetti (il pubblico), i protagonisti (i musicisti) o gli intermediari che

---

<sup>313</sup> Il concetto di “oggetto sonoro” è in questo caso applicato in una delle sue possibili accezioni a partire dalla proposta terminologica di Pierre Schaefer. Infatti, come osservato da Desideri e Matteucci, “La definizione di oggetto sonoro non è, comunque, esente da controversie nella terminologia schaefferiana. Infatti, per oggetto sonoro si può intendere un evento sonoro chiuso in se stesso (un suono in cui siano ben delineate le fasi di attacco-sostegno-decadimento), una struttura sonora o addirittura un pezzo completo. [...] In ogni caso, l'aspetto inequivocabile è che l'oggetto sonoro è un evento con un forma delineata, definito dai suoi tratti e quindi determinato dalla percezione.”

Desideri, Fabrizio, e Giovanni Matteucci. 2006. *Dall’oggetto estetico all’oggetto artistico*. Firenze: Firenze University Press.

regolano il mercato (il complesso sistema integrato di case discografiche, studi cinematografici, agenzie di spettacolo, mezzi di comunicazione, etc.).

Per tentare di stabilire alcuni termini primari in questa classificazione, una importante distinzione dev'essere fatta - particolarmente negli anni di cui ci occupiamo - in modo da separare due “mondi” musicali assai lontani: quello della musica popolare da una parte e, dall'altra, il mondo della musica seria o “colta” (che il mercato denomina in modo storiograficamente impreciso come “musica classica”). Questo “mondo musicale” parallelo è, in molti sensi, quello più lontano dal nostro oggetto, il rock (che appartiene *tout-court* al grande sistema della musica popolare).

A sua volta, esistono delle divisioni all'interno del sistema di circolazione della musica colta occidentale, nel quale si inserisce l'ufficialità statale che sostiene orchestre pubbliche e teatri nazionali che fanno parte dei circuiti internazionali che dotano di prestigio le aspirazioni alla cosiddetta “alta cultura” di una parte della società, più precisamente le classi benestanti e dominanti. Le divisioni che esistono storicamente, almeno dagli inizi del XX secolo, all'interno della musica colta, sono di carattere linguistico, in termini musicali, e differenziano il linguaggio “classico” da quello “contemporaneo” (si noti che queste etichette sono allo stesso tempo arbitrarie e precise).

Le correnti musicali d'avanguardia, che, nel periodo di cui ci occupiamo, si manifestano nel campo della musica colta in Europa e negli Stati Uniti, producono delle risonanze nel lavoro dei compositori latinoamericani che vanno rilevate sia sul piano dell'estetica delle opere musicali che su quello degli atteggiamenti e posizionamenti etici, culturali e ideologici.

Nella prima metà del secolo fanno presa in America Latina sui compositori locali, dal Messico all'Argentina, i modelli del nazionalismo europeo, tanto nella sua versione più superficiale (melodie e tematiche di origine folkloristico orchestrate

sinfonicamente sui canoni del neoclassicismo) come nell'interpretazione più profonda dell'essenza delle manifestazioni musicali locali, tradotte in un linguaggio contemporaneo (sulla scia dei lineamenti compositivi di un Bartok e delle teorie del "folklore immaginario").

A partire dal secondo dopoguerra, e particolarmente negli anni '60, i compositori colti latinoamericani adottano un atteggiamento di contestazione che si manifesta nella composizione di opere che mettono in discussione i codici alla base dei linguaggi musicali tradizionali.

A differenza del mondo della musica "classica", caratterizzato dal senso di superiorità nella scala sociale e il conseguente prestigio che comporta l'appartenenza di classe e l'identificazione simbolica con quella musica e i suoi spazi di rappresentazione (i grandi teatri statali, ben lontani dal "popolo"), i compositori che si auto-denomineranno "contemporanei", promuovono una "Nuova Musica" e stabiliscono dei punti di contatto con il campo del popolare (anche se tali contatti restano più ideologici che estetici o linguistici).

Se dal punto di vista del mondo aristocratico e borghese della musica colta "classica" ufficiale, il popolare viene osservato con disprezzo, o semplicemente ignorato, leggermente diversa può essere l'ottica del mondo musicale colto "contemporaneo", più attento all'esistenza sia di paesaggi sonori nuovi (come quello del rock) che tradizionali (provenienti dal folklore o dal tango) dai quali attingere elementi passibili di essere incorporati al proprio linguaggio.

In particolare ci preme segnalare, nel contesto specifico degli anni Sessanta rioplatensi, le attività svolte nell'ambito sperimentale dai compositori enucleati intorno all'esperienza scaturita dalla creazione di un centro artistico d'avanguardia denominato



*Istituto Di Tella*<sup>314</sup> che stabilì diversi rapporti con musicisti appartenenti alle correnti del nuovo tango, del *Rock Nacional* e con alcuni esponenti innovatori del Folklore.

David James, nel suo fondamentale studio sulla presenza cinematografica del rock<sup>315</sup>, nel mettere in correlazione due avvenimenti così lontani come la prima della *Consacrazione della Primavera* di Stravinsky nel 1913 e la nascita del rock, simboleggiata in questo caso dalla trasmissione radio nel 1954 del brano “That’s All Right” di Elvis Presley, opera un collegamento apparentemente forzato, ma giustificato dal comune denominatore dell’emergere strepitoso (“passionate”, “riotously”) di una novità all’interno di un determinato sistema. Si tratta della stessa linea di tensione novità/tradizione che abbiamo ipotizzato come possibile zona di conflitto in cui si possono negoziare e articolare (o no) le dinamiche identitarie.

Sul versante dei generi musicali che possono essere elencati all’interno del altro grande sistema sociale e linguistico che abbiamo definito come “musiche popolari”, esistono - nel contesto che ci occupa - almeno tre grandi categorie: quella delle musiche appartenenti alla tradizione urbana, in particolare il tango; quelle che possono considerarsi, nella terminologia accademica odierna, come *popular music*<sup>316</sup>, allora denominate in diverse maniere (musica moderna, musica giovane, etc.) e infine quelle genericamente definite “folklore”, provenienti dall’ambito rurale. Queste ultime furono protagoniste, negli anni Sessanta, di un momento di particolare successo, associato nelle sue origini alle necessità identitarie delle popolazioni trasferitesi dalle

---

<sup>314</sup> L'Istituto Di Tella fu un centro di ricerca culturale senza scopo di lucro in Argentina. Fondato nel 1958, durante il governo di Arturo Frondizi, in omaggio all'ingegnere italo-argentino Torcuato Di Tella, tra il 1965 e il 1970 fu considerato il "tempio delle avanguardie artistiche". Fu combattuto duramente dal governo militare di Juan Carlos Onganía, che lo chiuse nel 1970.

<sup>315</sup> James, David E. 2016. *Rock 'N' Film: Cinema's Dance With Popular Music*. New York: Oxford University Press.

<sup>316</sup> Nella musicologia locale è stato coniato il termine “mesomusica” per riferirsi alla Popular Music, intendendola come una categoria a metà strada (meso) tra il folklore e la musica colta. Vedi a questo riguardo: Aharonian, Coriun. 1983. «Un punto di vista latinoamericano in un saggio da pioniere». (traduz. di L.Croatto) in: Fabbri, Franco. 1985. *What is popular music? 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno: II conferenza internazionale della IASPM, Reggio Emilia, IASPM e Musica-Realtà, 19-24 settembre 1983: atti*. Milano: UNICOPLI.

province alla città, in particolare al conurbano di Buenos Aires, in parallelo al processo di industrializzazione iniziato nell'era peronista e continuato nel *desarrollismo*<sup>317</sup> del governo liberista di Arturo Frondizi.

Per quanto riguarda il folklore, come segnala Pablo Vila nel saggio intitolato “Dal tango al folk: costruzione egemonica e identità popolari in Argentina”<sup>318</sup>, i primi segnali del declino del tango che appaiono alla fine degli anni ‘40, e le ragioni sarebbero vincolate alle forti migrazioni interne, dalle province alla capitale e alla sua periferia, che segnano una svolta nelle preferenze musicali. Una progressiva segmentazione dei gusti musicali che si concluderà, alla fine dei ‘50, con la perdita della popolarità del tango, che lascia il suo posto al “boom” del folklore, in qualche modo legato, almeno nei suoi inizi, al ciclo politico del peronismo:

[...] sostengo che i *cabecitas negras* si basavano sul loro background culturale e musicale per elaborare non solo il loro passaggio dalla campagna alla grande città, ma anche, e ancora più rilevante, il loro ruolo centrale nel decennio peronista. Il tango, per varie ragioni, non era in grado di aiutare nel processo di costruzione dell'identità in cui erano coinvolti i migranti interni.<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> Si veda nota 5 in questo capitolo.

<sup>318</sup> “Something happened during the late forties that produced a series of consecutive events: a disengagement of the internal migrants from tango, the growth of folk music, and the development of a type of festive music played by the orquestas características [characteristic orchestras]. These events are reflected, for instance, in the change made by the most important Peronist tango singer, Alberto Castillo, from tango to festive music. Each of these contributed to a segmentation of the musical taste of the city that finally, during the late fifties, appeared as a sharp decline in the popularity of tango.”

Vila, Pablo. 1991. «Tango to folk: Hegemony construction and popular identities in Argentina». *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 107.

Si veda anche: Gallego, Mariano. 2007. «Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como "constructores" de la nación». *Papeles del CEIC* 2 (32).

<sup>319</sup> “I will argue that the *cabecitas negras* relied on their cultural and musical background to process not only their move from the countryside to the big city, but also, and more importantly, their central participation in the Peronist decade. Tango, for various reasons, was not able to help in the process of identity construction the internal migrants were engaged in.”

Vila, Pablo. 1991. Citato da Cambra, Laura, e Juan Raffo. 2014. «A Newer Tango Coming from the Past». In *Music and Youth Culture in Latin America: Identity construction processes from New York to Buenos Aires*, a cura di Pablo Vila, 243–60. Currents in Latin American and Iberian Music. New York: Oxford. Pag.247.

All'interno della scena del tango - anche se ridotta quantitativamente negli anni Sessanta - si possono identificare almeno due ramificazioni stilistiche: da un lato la corrente più tradizionale, legata al tango come danza e al tango cantato, nella quale si identificano le generazioni degli adulti conservatori, le cui radici affondano nei tempi gloriosi del successo mondiale di Carlos Gardel, proseguita dagli eredi del suo stile e, dall'altro, le correnti rinnovatrici del nuovo tango, di carattere fondamentalmente strumentale, concepito come musica d'ascolto (non da ballo) e dalle aspirazioni estetiche elitiste ed "elevate", rappresentato da Astor Piazzolla e i suoi seguaci, a quei tempi non ancora affermato in termini di riconoscimento e popolarità.

Per completare la mappa delle musiche popolari, nella quale verrà a inserirsi il rock come novità, è necessario segnalare l'insieme delle manifestazioni musicali "moderne" rappresentato dalla canzone leggera, senza legami né con il tango né con il folklore, che domina il mercato discografico in concorrenza con i grandi successi internazionali sui quali sono modellate sia le sue forme musicali che le modalità del suo consumo. In questo caso si possono aggiungere e raggruppare in categorie differenti (fermo restando la relatività e l'avvertenza sull'impossibile rigore delle tassonomie) gli spazi musicali di circolazione e consumo occupati dalle produzioni nettamente straniere, "importate" sul mercato locale dalle filiali discografiche.

Nell'individuazione delle molteplici comunità musicali e "scene" che convivono nel paesaggio sonoro del periodo è interessante dedicare una certa attenzione alle riviste, pubblicazioni popolari dedicate alla promozione degli artisti di moda, in particolare i cantanti famosi, veri e propri idoli che vengono seguiti dal pubblico nelle loro vicende pubbliche e private<sup>320</sup>. Negli anni di cui ci occupiamo, le riviste musicali pubblicate sono numerose, e riflettono in modo chiaro quelli che sono

---

<sup>320</sup> Per uno studio approfondito delle riviste musicali in Argentina: Donozo, Leandro. 2010. «Diez conclusiones provisionales sobre las revistas de música». In *Hablar de música. Revistas de música en la Argentina (1829-2010)*; 7 de octubre al 10 de noviembre de 2010. Biblioteca Nacional. Buenos Aires, Argentina.

gli interessi del grande pubblico. Come segnalato in relazione al contesto italiano da Jacopo Tomatis:

[...] Le pubblicazioni musicali e le categorie utilizzate da esse per organizzare la musica, nel loro sviluppo diacronico, forniscono una preziosa cornice di ricerca per rispondere [...] 1) in che modo le persone - o comunità specifiche - hanno classificato la musica in un determinato periodo e luogo e quali *tag* hanno usato; 2) quale tipo di linguaggio usavano le diverse comunità musicali per parlare dei diversi generi; 3) quali ideologie strutturavano valori e significati musicali, e come l'estetica della musica si sviluppava di conseguenza, in relazione ai generi.<sup>321</sup>

### 3.1 Generi musicali e associazioni identitarie

Sempre tenendo conto delle molteplici frammentazioni socio-culturali come dato non trascurabile - e cercando di evitare il rischio di generalizzazioni e semplificazioni - possiamo rilevare alcune delle principali tendenze presenti nel panorama musicale agli inizi del decennio in considerazione, e cercare la significazione di ogni genere, specie o stile musicale, vale a dire le associazioni tra le diverse musiche ed i loro significati, le identificazioni di classe, ideologia, età, etc.

Lo strumento analitico del “musema”, proposto da Seeger e ripreso da Tagg, in analogia con il concetto di “fonema” in quanto minima unità sonora di carattere distintivo, può essere utile a questo scopo. Pur trattandosi di elementi sonori, le minime unità significanti nel campo musicale non sono esattamente analoghe ai fonemi in linguistica, in quanto, nel caso della musica, possiamo trovare in ogni oggetto sonoro ritagliato dal contesto, delle caratteristiche multi-dimensionali, alle quali non è sempre possibile applicare tassonomie coerenti. Questo fattore comunque non toglie validità all’uso del musema in funzione del nostro scopo, almeno in questa sede.

---

<sup>321</sup> Tomatis, Jacopo. 2014. «“This Is Our Music”: Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s». *IASPM@Journal* 4 (2): 24–42. [http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/view/674](http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/674).

Abbiamo elencato nei paragrafi precedenti una decina circa di categorie identificabili come “generi” separati, in base a degli elementi comuni vincolati soprattutto alla ricezione e all’uso delle musiche e la loro appropriazione da parte di individui raggruppati a loro volta in categorie come *giovani*, *adulti*, *tradizionalisti*, *conservatori*, etc., appartenenti a categorie vincolate ad altri tipi di classificazioni sociali o economiche come *popolo*, *popolare*, *classi popolari*, *élites*, *classi benestanti*, *classe dominante*, *classe media*, etc. o alle origini geografiche: *urbano*, *rurale*, etc.

In tutti i casi è possibile stabilire dei vincoli precisi tra i generi e una, o più di una, di quelle categorie, per esempio: tango è associato a urbano-adulto-tradizionale; folklore a rurale-popolare; a musica classica si corrisponde l’idea di élites e borghesia benestante; musica leggera si associa a giovani-classe media, etc.

Come segnalano Vila<sup>322</sup> e Frith<sup>323</sup>, queste associazioni possono fluttuare in varie direzioni. Un’associazione di carattere omologico non sarebbe in grado di rispondere a molte delle domande che è lecito porsi di fronte alla complessità dei gusti, le identificazioni, affiliazioni o legami identitari più forti, che i soggetti stabiliscono con le musiche nelle quali si sentono rappresentati, o nelle quali trovano risposta a delle necessità particolari, poiché quelle necessità fanno parte di insiemi che si riconfigurano in modo ininterrotto e a partire da variabili che non necessariamente modificano nella loro totalità le molteplici possibilità di “appartenenze combinate”.

Per dare risposta a questa mobilità Vila propone, come abbiamo segnalato, di adottare lo strumento analitico della narratività, mediante il quale si possono collocare i soggetti non soltanto in uno spazio di appartenenza identitaria fissa, ma in uno sviluppo narrativo, una specie di “copione” (plot) in permanente scrittura, che

---

<sup>322</sup> Vila, Pablo. 2001. Op. cit.

<sup>323</sup> Frith, Simon. 1996. «Music and Identity». In *Questions of Cultural Identity*, a cura di Stuart Hall e Paul Du Gay. Thousand Oaks: Sage.

renderebbe conto degli spostamenti relativi, nella dimensione temporale, e dei rapporti tra le varie dimensioni coinvolte nei processi culturali.

Middleton da parte sua, propone una combinazione tra i quadrati semiotici di Greimas e lo schema delle funzioni del discorso di Lacan, aggiungendo alle doppie coppie di opposizioni/negazioni, lo spostamento circolare<sup>324</sup> tra le posizioni dominanti e dominate. Se, da un lato, risulta stimolante pensare all'applicazione di queste proposte nell'ambito delle quattro tensioni che abbiamo individuato nei nostri oggetti di analisi (vecchio/nuovo, locale/straniero, colto/popolare, arte/mercato) restano d'altronde dei dubbi riguardanti il nesso tra l'approccio teorico e la realtà sonora-musicale: quali sarebbero gli elementi propriamente appartenenti al mondo sonoro - non verbali, non gestuali, non sociali né ideologici, etc. - in grado di determinare le associazioni di diverso grado segnalate (identità, identificazione, affiliazione).

Per tentare una risposta partiremo da alcuni esempi comparativi concreti di “musemi” propri di determinati generi, quali ad esempio: il timbro della chitarra elettrica in rapporto al timbro della chitarra spagnola, il timbro del bandoneón in rapporto al timbro delle altre fisarmoniche presenti nel folklore argentino, la percussione del “bombo”<sup>325</sup> nel folklore argentino e la batteria del rock, l'impostazione del canto lirico, a differenza dell'emissione vocale nel canto popolare (un caso particolare a questo riguardo, nel contesto rioplatense, sul versante uruguayano, è quello già menzionato del canto delle “murgas” nel carnevale montevideano).

Negli esempi di musemi menzionati, non a caso, è prevalente come principale aspetto caratterizzante la dimensione timbrica del suono, dato che è quella che

---

<sup>324</sup> Per un trattamento approfondito della proposta teorica di Middleton si veda: Middleton, Richard. 2007. «Afterwords». In *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, 191–203. Ashgate popular and folk music series. Aldershot: Ashgate.

<sup>325</sup> Tamburo tipico del folklore rurale argentino. Cfr.: Vega, Carlos. 1941. *La Música Popular Argentina: Canciones y Danzas Criollas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. Universidad de Buenos Aires.

materializza una delle variabili sonore più rilevanti in termini di “identificazione” di un singolo oggetto sonoro<sup>326</sup> e, quindi, più vicina agli aspetti identitari.

Se ne possono aggiungere altri esempi, relativamente indipendenti dal timbro, come per esempio certi comportamenti nella dimensione temporale del ritmo, cellule ritmiche caratteristiche o modalità d’uso degli accenti sui tempi forti o deboli delle misure, sincope, etc. Diciamo “relativamente” indipendenti poiché concordiamo con le osservazioni di Saitta<sup>327</sup> sull’indissolubilità della realizzazione materiale di qualsiasi ritmo astratto nella sua concretizzazione in un timbro particolare non intercambiabile senza “perdita d’identità”.

Sebbene Saitta realizza questa stimolante proposta teorica i rapporto specificamente all’organizzazione ritmica, lo stesso ragionamento può tentare di applicarsi agli altri parametri sonori. Per esempio, esso è valido per la dimensione della melodia nel suo rapporto con il timbro: la costruzione di una linea melodica in astratto può contenere delle caratteristiche proprie e particolari che le conferiscono maggiori possibilità di appartenenza a un genere rispetto a un altro, ma l’aspetto che risulterà determinante sarà la sua esecuzione timbrica in un dato strumento o voce (impostata all’interno di quello stile in particolare).

Nel caso dell’armonia, tanto i singoli accordi, la loro semplicità o complessità, come le concatenazioni all’interno della tonalità d’impianto, determinano una serie di insiemi di possibilità consentite entro i limiti di ogni genere musicale, che ne determinano l’appartenenza e ne definiscono l’identità. Nello stesso modo esistono dei “divieti”, la cui trasgressione colloca l’oggetto al di fuori dei requisiti di accettabilità, dettati fondamentalmente dalla capacità comunicativa dei codici adoperati.

---

<sup>326</sup>Schaeffer, Pierre. 2008. *Tratado de los objetos musicales*. Tradotto da Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.

<sup>327</sup> Saitta, Carmelo. 2004. «El timbre como factor estructurante». In *Altura-Timbre-Espacio*, di Pablo Cetta (coord.), 27–30. Buenos Aires: IIMCV, Educa.

La costituzione musicale di ogni genere, e le corrispondenti associazioni identitarie, dipenderanno dalla combinazione coerente di quei dati elementi minimi (musemi) in grado di rispondere alle aspettative che i singoli individui elaborano nei confronti delle musiche a livello percettivo, in prima istanza, sulle quali a posteriori vengono proiettati i significati che le rendono comuni ai gruppi e sottogruppi che si conformano intorno ai diversi generi che, posteriormente, acquistano valore come simboli (generazionali, sociali, etc.).

La rigidità di questi limiti può evolversi e rendersi più flessibile, o congelarsi, regredire e rendersi ancora più rigida, in funzione dello sviluppo dei rapporti tra i differenti gruppi - e del rapporto degli individui con essi - in un contesto dinamico nel quale trascorrono le narrazioni singolari e collettive delle quali la musica forma parte, insieme agli altri oggetti culturali, ma con le peculiarità segnalate che le conferiscono un ruolo particolarmente rilevante in quanto veicolo non verbale di contenuti emotivi non razionali associati, come abbiamo visto, all'esperienza soggettiva dell'appartenenza, la differenza e l'identità.



## 4. Il Rock in Argentina

### 4.1 Identificazioni e confusioni politico-estetiche.

Una delle questioni menzionate riguardo i diversi atteggiamenti e reazioni nei confronti del rock, può essere inquadrata in precisi termini storici. Nello studio intitolato *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*<sup>328</sup>, la questione viene posta in questi termini:

Perché il rock è stato così problematico nel contesto latinoamericano? Questa discussione è impossibile senza considerare prima l'associazione intrinseca della musica rock con gli Stati Uniti e, quindi, con la storia dei rapporti di potere ineguali tra gli Stati Uniti e gli altri paesi delle Americhe. Di fronte alla tetra realtà degli interventi economici e militari degli USA, non c'è da meravigliarsi che per molti, specialmente coloro a sinistra nello spettro politico, il rock sia stato visto come un'esportazione indesiderata dal colosso del Nord - nel migliore dei casi una influenza distraente dal più urgente compito di fare la rivoluzione, nel peggiore, il componente culturale di quella che veniva percepita come una palese offensiva imperialista [...] la musica rock fu situata dagli inizi, al centro della polemica sulla identità nazionale e la sovranità [...] <sup>329</sup>

Questa non è certo l'unica chiave di lettura per avvicinarsi alle questioni che ci siamo posti nella nostra ricerca sull'identità e la musica attraverso il cinema, ma è senz'altro utile tenere conto della prospettiva che emerge dalle interpretazioni riguardanti il rock come veicolo ideologico coloniale o imperialistico. I conflitti sorti nel contesto rioplatense intorno a questa musica sono stati inquadrati anche in quella

---

<sup>328</sup> Pacini Hernandez, Deborah, Héctor Fernández-L'Hoeste, e Eric Zolov, a c. di. 2004. *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

<sup>329</sup> "Why has rock been so problematic in the Latin American context? This discussion is impossible without first considering the intrinsic association of rock music with the United States, and thus with the history of unequal power relations between the United States and other countries of the Americas. Set against the dismal realities of U.S. economic and military interventions in Latin America, it is no wonder that for many, especially those on the left end of the political spectrum, rock was seen as unwanted export of the Colossus to the North-at best, a distracting influence from the more urgent task of revolution, and at worst, the cultural component of what was perceived to be a blatant imperialist offensive [...] rock music, from the start, at the center of a polemic over national identity and sovereignty [...]" *Ibid.* Pagg. 5-6.

logica da certi settori politici e culturali radicali, non soltanto di sinistra, ma anche dalla destra reazionaria nazionalista. Nonostante queste contraddizioni, nel processo di assimilazione da parte dei giovani, il rock finisce per rappresentare posizioni progressiste e di opposizione ai governi totalitari, come viene rilevato in modo unanime non solo dagli studi accademici portati avanti sul fenomeno musicale<sup>330</sup>, ma dai dati di fatto in quanto agli schieramenti del pubblico e degli artisti, le prese di posizione e la funzione che il rock svolse come manifestazione di riferimento attraverso la quale si veicolizzò la protesta contro i regimi repressivi delle libertà d'espressione. In qualche modo il rock si costituisce, anche nel contesto latinoamericano, come veicolo di aspirazioni giovanili di rivolta contro il sistema, in modo simile a quanto accade nei suoi luoghi e tempi di origine.

È interessante osservare i parallelismi che possono essere rintracciati tra il rock che venne prodotto ai centri di diffusione (Stati Uniti ed Inghilterra basicamente), e la versione locale, il Rock Nacional. Le similitudini sono riscontrabili non soltanto sul piano delle componenti specificamente musicali ma anche all'interno dei discorsi che vengono elaborati sul fenomeno, le sue interpretazioni e la costruzione teorica e ideologica che si sviluppa intorno alla musica e le sue modalità di creazione, produzione e fruizione.

Nel livello dell'organizzazione della materia sonora possiamo osservare una grande quantità di elementi comuni tra le strutture ritmiche ed armoniche, i comportamenti melodici e le caratteristiche organologiche - e quindi timbriche - che caratterizzano il genere, quali ad esempio il particolare suono del basso elettrico e la chitarra con distorsore, la combinazione dei suoni di batteria *snare-drum*, *bass-drum* e *hi-hat*, l'impostazione della voce, etc.

Come succede con qualsiasi questione legata all'identità, sembra costituisca un elemento di rilievo determinare un "atto di nascita" preciso. Nella storiografia del

---

<sup>330</sup> Si veda in particolare: Vila, Pablo. 1989. Op. cit.

Rock in Argentina<sup>331</sup>, è solito assistere alle discussioni intorno a quali devono essere considerati i primi esponenti del genere. Se prendiamo come possibile riferimento mondiale la celebre versione di *Rock Around the Clock* registrata da *Bill Haley & His Comets* nel 1954<sup>332</sup>, alla ricerca delle origini del genere, possiamo trovare che, in Argentina, il brano fu registrato molto probabilmente per la prima volta da due orchestre di jazz nel 1955<sup>333</sup> e poco dopo, nel 1956, dal famoso chitarrista jazz Oscar Alemán. Questi riferimenti rendono conto del fatto che l'arrivo del *Rock 'n Roll* avvenne attraverso il jazz, in termini strettamente musicali, ma se pensiamo al rock in termini di fenomeno giovanile a partire dal quale si produce una vera e propria frattura nella continuità dei rapporti tra consumo musicale e stili di vita, intensità dell'identificazione tra pubblico e contenuti dei quali un genere musicale può diventare veicolo di comunicazione, non sono certo i jazzisti argentini che negli anni '50 e i primi '60 aggiungono i brani più famosi del rock americano ai loro repertori ad iniziare una nuova linea di sviluppo musicale, bensì i primi giovani che guardano attenti ai nuovi modelli di comportamento dei quali la musica è uno dei componenti principali, anche se non l'unico.

In questa direzione mirano i primi gruppi riconosciuti come pionieri del “Rock Nacional” che si pongono il problema della lingua e cominciano a comporre e cantare rock in spagnolo. Questa prima generazione, e il pubblico che si forma attorno, prende distanza dai cantanti “commerciali” e rivendica il valore dell'autenticità ma, soprattutto, stabilisce le basi sulle quali verrà sviluppato, più che un genere o uno stile,

---

<sup>331</sup> Per un trattamento in profondità delle origini e lo sviluppo del Rock'n Roll in Argentina si veda: Lernoud, Pipo, a c. di. 1996. *Enciclopedia rock nacional 30 años: de la A a la Z*. Argentina: Mordisco.  
Pujol, Sergio. 2007. *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.  
Fernández Bitar, Marcelo. 2015. *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>332</sup> Tra l'altro resa famosa anche a partire dall'inclusione nel film *Blackboard Jungle* nel 1955, e nel 1956, sull'onda ormai del successo del brano, nell'omonimo film, diretto da Fred F. Sears, tradotto in Italia come *Senza tregua il rock'n'roll*.

<sup>333</sup> Cfr.: Risetti, Ricardo. 1994. *Memorias del jazz argentino: Décadas del '40 y del '50: músicos y orquestas argentinas de jazz*. Buenos Aires: Corregidor.

un “movimento”, cioè un insieme di fattori<sup>334</sup> legati al rock, che si muovono in varie dimensioni: crescita quantitativa, dispersione geografica, etc.

#### 4.2 La nascita mondiale del “giovane”

È importante segnalare che nel Río de la Plata, come in tutto il mondo, si delinea negli anni ‘60, la nascita di un nuovo soggetto, i *giovani*, ai quali il mercato si rivolge offrendo prodotti adeguati alle necessità di una generazione che rivendica una sua specificità, una fase intermedia tra l’uscita dall’infanzia e l’ingresso al mondo degli adulti. Questo fenomeno si verifica in un primo momento negli Stati Uniti, come segnala Jon Savage:

Durante il 1944, gli americani cominciarono ad usare la parola ‘teenager’ per descrivere la categoria dei giovani dai quattordici ai diciotto anni. Fin dall’inizio, questo fu un termine di marketing usato da pubblicitari e produttori che rifletteva il potere d’acquisto degli adolescenti, di recente visibilità. Il fatto che, per la prima volta, la gioventù fosse diventata il suo mercato di riferimento, significava anche che era diventata una fascia di età separata con i suoi rituali, i suoi diritti e le sue richieste. L’invenzione dell’adolescente coincise con la vittoria dell’America nella Seconda Guerra Mondiale, un decisivo evento storico-mondiale che creò l’impero che domina ancora nel ventunesimo secolo.<sup>335</sup>

Negli anni successivi, la fascia d’età si estende e molti elementi confluiscono nella creazione di un senso di identità giovanile specifica e differenziata: atteggiamenti, abbigliamento, luoghi di incontro e divertimento, etc. In questo nuovo

---

<sup>334</sup> Con “fattori” in questo caso intendiamo riferirci a tutti i componenti del “fatto musicale”: musicisti, intermediari e pubblico; industria e commercio, dalle case discografiche alle fabbriche e importatori di strumenti musicali; i media, dalle radio specializzate alle tivù ai primi tempi rinuenti rispetto al fenomeno, etc.

<sup>335</sup> “During 1944, Americans began to use the word “teenager” to describe the category of young people from fourteen to eighteen. From the very start, it was a marketing term used by advertisers and manufacturers that reflected the newly visible spending power of adolescents. The fact that, for the first time, youth had become its own target market also meant that it had become a discrete age group with its own rituals, rights, and demands. The invention of the Teenager coincided with America's victory in the Second World War, a decisive world-historical event which created the empire that still holds sway in the twenty-first century.”  
Savage. Op. cit.

universo giovanile, uno degli elementi di maggiore peso è costituito indubbiamente dalla musica e, in particolare, è il rock'n roll a configurarsi come la musica giovanile per eccellenza, condensando su di sé la proiezione delle aspettative dei giovani e diventando, allo stesso tempo, uno dei principali oggetti di consumo di questa nuova fascia di mercato, contemporaneamente allo sviluppo dell'industria discografica.

Se, da un lato, sul rock si riversano le critiche della società conservatrice, che resiste ai cambiamenti radicali che questo nuovo genere musicale sembra proporre, dall'altro, vengono proiettati su di esso una serie di contenuti e significati ideologici che tendono ad accentuarne le componenti corrosive, innovative o addirittura rivoluzionarie:

Lungi dall'essere degenerato o decadente, il rock è un'arte rigenerativa e rivoluzionaria, che ci offre la prima vera speranza per il futuro [...] il rock sembra aver sintetizzato la maggior parte dei movimenti intellettuali e artistici del nostro tempo e della nostra cultura, mischiandoli e costringendoli rapidamente verso la fruizione e il funzionamento [...] ogni attività artistica non alleata al rock è destinata alla ricercatezza e alla sterilità.<sup>336</sup>

A queste polemiche iniziali, tra resistenze al cambiamento e aspettative esagerate, fece seguito lo sviluppo concreto del rock nei decenni successivi e la sua assimilazione da parte del mercato, del quale, d'altronde, ha sempre fatto parte. Le diverse letture di questo complesso processo evolutivo cadono spesso in una visione critica non priva di ingenuità, come si nota in queste osservazioni di Nemesio Ala su Bob Dylan:

---

<sup>336</sup> “far from being degenerate or decadent, rock is a regenerative & revolutionary art, offering us our first real hope for the future [...] rock seems to have synthesized most of the intellectual & artistic movements of our time & culture, cross-fertilizing them & forcing them rapidly toward fruition and function [...] [and] any artistic activity not allied to rock is doomed to preciousness and sterility.” Anderson, Chester. 1967. «Rock and the Counterculture» *San Francisco Oracle* 1: 2, 23. In Cateforis, Theo, a c. di. 2013. *The Rock History Reader*. New York: Routledge. Pag. 96, citato da James. Op.cit. Pag.5.

[...] analisi soltanto basate sulla ‘commercializzazione’, sull'inglobamento della protesta attraverso i mass-media e il successo (visto in termini puramente economici) diventano quasi delle utopistiche rivendicazioni. Paragonare il sogno d'un ritorno di menestrelli medievali e di musicisti a pensione presso la corte di qualche signore o d'un ricco mecenate equivale al desiderio - come bene ha messo in luce Jacques Attali - di altri e preesistenti sistemi di rapporti economici [...] a metà degli anni '60 la situazione era diversa. Tra la musica giovanile, tra questo linguaggio particolare e gli apparati di produzione discografica si assiste a una specie di osmosi, a una amplificazione di nuovi messaggi che inducono e riproducono nuovi comportamenti. Non abbiamo solo una perversione del capitale, ma anche il delinearsi di nuove capacità e possibilità d'espressione per le masse giovanili.<sup>337</sup>

Questa prospettiva può dare luogo a diverse interpretazioni del fenomeno giovanile nei diversi contesti e, in particolare, al ruolo della musica nelle dinamiche scaturite nella seconda metà del XX secolo, inserite nell'espansione dell'industria culturale a livello mondiale, con le conseguenze sui processi identitari locali.

#### **4.3 La transizione dagli anni Sessanta agli anni Settanta.**

##### **Elementi musicali costitutivi di una identità del “Rock Argentino”**

Come segnalato da Franco Nanni nel volume “Crescere con il Rock”, il mercato mondiale dell'industria musicale abbisogna di un certo grado di omogeneizzazione e nello stesso tempo di una diversificazione, a livello locale, per abbinare sullo stesso territorio la combinazione e l'adattamento dei codici globali alle caratteristiche locali, abbinamento dal quale risulterà un ampliamento delle capacità di consumo del mercato locale, e l'eventuale ottenimento di un prodotto esportabile in mercati dalle caratteristiche similari. In questo caso, la lingua inglese è parte indissolubile del prodotto-rock importato globalmente e impiantato localmente, ma le necessità comunicative attraverso il testo delle canzoni, e non soltanto sul piano musicale, richiedono a un certo punto l'introduzione della lingua locale.

---

<sup>337</sup> Ala, Nemesio. 1984. *Bob Dylan. Biografia, Testi e Spartiti*. Milano: Gammalibri. Pag.167.

Nel contesto di cui ci occupiamo, il rock fa questo processo in modo graduale, seguendo le tappe dei cambiamenti che si producono nell'identificazione dei giovani con la nuova musica e la progressiva appropriazione del genere come veicolo per esprimere dei contenuti propri e non solo riprodurre il modello importato.

In un primo momento, i gruppi locali creano delle canzoni sui canoni stilistici del rock importato e scrivono testi in inglese che ricalcano i luoghi comuni dei brani presi a modello per le loro composizioni. In questo modo puntano a identificarsi il più possibile con un certo senso di prestigio e distinzione che viene attribuito al prodotto straniero in quanto tale: l'obiettivo principale è somigliare il più possibile ai gruppi inglesi o americani, sia negli schemi compositivi, che nel *sound* strumentale, e anche nel suono di uno dei componenti principali dell'oggetto sonoro *canzone*: la voce.

Il suono della lingua inglese e la modalità di emissione vocale determinata dai suoi fonemi, attribuiscono elementi di somiglianza all'insieme sonoro musicale che rafforzano le caratteristiche timbriche necessarie per adempiere alle necessità di identificazione con il modello. A questa tappa appartengono i primi gruppi rock, alcuni dei quali appaiono nel film *El extraño de pelo largo*, che analizzeremo.

Nello stesso tempo, sorge lentamente la necessità di comunicare contenuti testuali più complessi, che venissero anche capiti dal pubblico e, quindi, cantati in spagnolo, ma i primi intenti in questa direzione incontrano un certo rifiuto e non vengono accettati facilmente, poiché percettivamente si assiste a una dissociazione tra le caratteristiche sonore che identificavano il rock come genere e che includevano il suono della lingua inglese come componente essenziale. I primi brani rock in spagnolo risultano strani per le orecchie abituate a considerare come un tutto timbrico indissociabile le chitarre elettriche, il basso, la batteria e il suono caratteristico dei fonemi inglesi.

Una prima soluzione intermedia è tentata da alcuni gruppi che fanno versioni in inglese dei primi brani rock in spagnolo, per “vestirli” in qualche modo e renderli adeguati alle aspettative del pubblico, ma questa strada non conduce a buoni risultati e viene abbandonata rapidamente dato che, tra l’altro, cominciano ad apparire sulla scena musicale giovanile nuovi musicisti con proposte di sempre maggiore qualità, in termini musicali e poetici, che creano un nuovo centro di interesse e finiscono per imporre la lingua spagnola incorporandola a pieno diritto nel bagaglio di elementi appartenenti al rock come oggetto culturale identitario giovanile, trovando il giusto punto di equilibrio tra locale e globale.

Questo processo è evidente nelle differenze tra i film che analizzeremo. Nel primo film, *Nacidos para cantar*, del 1965, i componenti musicali propriamente ‘rock’ sono appena insinuati dalle brevi apparizioni di un solo gruppo. I cantanti protagonisti, invece, appartengono a una corrente locale che si denominò “Nueva Ola”<sup>338</sup> e che diede vita a una formazione di cantanti, soprattutto solisti, radunati intorno a un programma televisivo intitolato *El Club del Clan*, che darà vita negli anni successivi a una corrente ritenuta “commerciale” rispetto al ‘vero’ rock, ancora nascente.

Il Club del Clan, un efficace adattamento del rock and roll di origine americana, è innegabilmente un fenomeno di popolarità crescente non solo a partire dall'espansione della televisione e dalle innovazioni dell'industria discografica, ma anche grazie all'atteggiamento partecipativo della gioventù la cui visibilità e rappresentazione sono innegabili, e che evidentemente si è identificata e ha incorporato questi nuovi formati della cultura popolare, e che assiste con manifesto entusiasmo alle danze del sabato nei club dei quartieri della capitale, delle periferie di Buenos Aires, delle province e di Montevideo.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Cfr.: Manzano, Valeria. 2010. «Ha llegado la “nueva ola”: Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956 - 1966». In *Los '60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, a cura di Isabella Cosse, Karina Felitti, e Valeria Manzano. Buenos Aires: Prometeo.

<sup>339</sup> “El Club del Clan, eficaz adaptación del rock and roll nacido en Estados Unidos, es innegablemente un fenómeno de popularidad in crescendo a partir no solo de la expansión televisiva y de las innovaciones de la industria discográfica, sino a la vez debido a la actitud participativa de una juventud cuya visibilidad y representación son innegables, que evidentemente se ha identificado e incorporado estos nuevos formatos de la cultura popular, y que asiste con fruición manifiesta a los bailes de los sábados en los clubes de los barrios de la Capital Federal, del Gran Buenos Aires, de las provincias y de Montevideo”



L'introduzione di elementi musicali provenienti dal rock nella "Nueva Ola" è piuttosto timida, e i brani sono più influenzati dal ritmo del *twist* e dalla canzone popolare italiana degli anni '60: in quel tempo, infatti, sono idoli in Argentina figure come Gianni Morandi e Rita Pavone<sup>340</sup>, e anche l'impatto visivo del film *Nacidos...* è chiaramente associabile a quello dei musicarelli italiani dell'epoca.

In *El extraño del pelo largo*, siamo ormai già nel 1969 e l'introduzione del rock è pienamente avvenuta, mentre si assiste precisamente al momento di transizione menzionato di apparizione di un rock locale, il cui processo viene messo in scena come parte essenziale della trama.

Nel film varie canzoni sono cantate in due versioni, spagnolo e inglese, e la canzone che dà il titolo al film, un rock originariamente scritto in spagnolo, è presentata sia nella versione originale (quella che ebbe il maggiore successo), che in inglese e, stranamente, in una versione "fuori stile" con accompagnamento di orchestra e cantata da un coro. Un elemento interessante nelle canzoni del rock argentino, che finiscono per imporsi e configurare quello che verrà denominato "Rock Nacional", consiste nell'invenzione di una modalità di canto mediante la quale vengono trasformate leggermente le caratteristiche timbriche dei fonemi della lingua spagnola per avvicinarsi al suono dell'inglese. Anche questo fu un processo progressivo nel quale, in un primo momento, i risultati erano piuttosto una mera imitazione grossolana dell'accento straniero ma, in modo graduale, si assistette alla ricerca di un equilibrio sonoro sottile che, alla fine, configura uno stile nuovo, un modo di cantare che acquisisce valore identitario e determina, in un certo senso, una serie di 'regole' da rispettare per appartenere timbricamente al nuovo genere, una specie di 'passaporto sonoro'.

---

Pesce, Víctor Miguel. 2017. «Sospecha y prejuicio: introducción de The Beatles en la Argentina de los 60». Conferenza presentata alla Primeras Jornadas Nacionales el Rock: un extenso presente imaginario. Un abordaje multidisciplinario, Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, novembre 22. Pag. 5.

<sup>340</sup> Si veda nota 72 in questo capitolo.

## 5. Il cinema musicale in Argentina

### 5.1 Modelli locali e importati

Nella cinematografia argentina esisteva già negli anni sessanta una forte tradizione nel campo della produzione di film di genere musicale, tanto basata sugli standard e gli schemi prototipici di Hollywood quanto su modelli propri, generati a partire dai tempi in cui il tango fu protagonista principale di numerosi titoli di successo nazionale e latinoamericano.<sup>341</sup> Il primo film sonoro realizzato in Argentina risale al 1933 ed il suo titolo è significativamente *¡Tango!* (Luis Moglia Barth). È interessante notare che erano passati appena tre anni dalla prima proiezione in Argentina di *The Jazz Singer* con Al Jolson<sup>342</sup>, modello dal quale prendono spunto le produzioni locali: una storia semplice intercalata dai numeri musicali, non necessariamente vincolati allo svolgimento narrativo della trama<sup>343</sup>. Il grande successo di *¡Tango!* ed altre produzioni locali di caratteristiche similari negli anni successivi, attrae l'interesse del pubblico in grado maggiore rispetto alle produzioni importate, sia per le evidenti questioni dell'idioma, quanto per l'affinità tematica che permetteva alti gradi d'identificazione, e la possibilità di vedere sullo schermo i visi ed i corpi in movimento delle grandi voci rese famose dalla diffusione radiofonica, veicolo principale di diffusione musicale all'epoca.

Il cinema era in grado di moltiplicare le limitate possibilità d'incontro del pubblico con i suoi idoli, altrimenti ridotte agli spettacoli musicali dal vivo, e - dato non trascurabile - offriva la possibilità di osservare i loro volti da vicino ed in grandi dimensioni. L'abbinamento radio-cinema supera a livello locale ampiamente

---

<sup>341</sup> Collioud, Luz. 2014. «El cine tanguero argentino: una melodía perdida con el paso del tiempo». Buenos Aires: Universidad de Palermo.

<sup>342</sup> *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927).

<sup>343</sup> Per una classificazione delle modalità d'inserzione della musica nella trama ("plot") e dei diversi livelli di rapporto narrativo vedi Mueller, John. 1984. «Fred Astaire and the Integrated Musical». *Cinema Journal* 24 (1): 28-40.

l'interesse del pubblico rispetto al teatro, e associato al successo internazionale del tango nei primi decenni del XX secolo; la combinazione con la radio conferisce all'industria cinematografica argentina una possibilità di crescita ed espansione le cui realizzazioni raggiungono in pochi anni il resto dei paesi di lingua spagnola, configurando a Buenos Aires come un centro di produzione di rilievo. Ai primi due grandi studi cinematografici esistenti negli anni Trenta (*Lumitón* e *Argentina Sono Films*) si aggiungono nuove case produttrici e, nel 1945, si contano in Argentina una ventina di imprese nel settore<sup>344</sup>, basate su solidi standard di produzione e distribuzione a livello internazionale.

Come segnalato in precedenza, a partire dagli anni Cinquanta si assiste ad un certo declino del tango<sup>345</sup>, rimpiazzato dall'ascesa del folklore, propiziata dalle politiche nazionalistiche e populiste dell'era peronista che includevano delle quote obbligatorie di diffusione di musica argentina alle radio, da una parte e, dall'altra, avevano come base popolare la nuova classe legittimata dalle conquiste sociali.<sup>346</sup>

Successivamente, e in coincidenza con l'apertura internazionale del mercato culturale, non più regolato dallo Stato, comincia ad apparire sia sulla scena musicale che su quella cinematografica la musica leggera, basata sulla piattaforma non soltanto radiofonica ma anche televisiva, in uno schema nel quale si alternano complementarità e competizione<sup>347</sup>. L'incidenza dei modelli musicali stranieri si fa sentire stilisticamente sul pubblico, in particolare giovanile, ed il terreno si prepara per l'arrivo del fenomeno del Rock'n Roll. Appaiono sulla scena della canzone, alimentate

---

<sup>344</sup> Cfr.: Calvagno, Joaquín. 2010. «El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección "Cinematografía" del semanario "CGT" (1934-1943)». *A Contracorriente* 7 (3): 38-81. [https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring\\_10/articles/Calvagno.pdf](https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_10/articles/Calvagno.pdf).

<sup>345</sup> Si produce in quegli anni, nel campo musicale popolare, una crescita nella diffusione del folklore di origine rurale, nel quale si identificano le popolazioni migranti dal campo alla città, in un periodo di proletarizzazione industriale delle masse, coincidente con i lineamenti politici ed economici del periodo peronista.

<sup>346</sup> Vila, 1991. Op cit.

<sup>347</sup> Sull fenomeno della collaborazione tra i diversi media integranti l'industria culturale ai tempi della nascita del Rock si veda James. Op.cit.

dal nuovo mezzo televisivo, nuove figure che confluiscono nel denominato “Club del Clan”<sup>348</sup>, un programma televisivo che alimenta l’industria discografica ed a partire dal quale si producono numerosi film musicali centrati sull’immagine dei nuovi idoli, caratterizzati dalle modalità definite dai modelli internazionali dello *Stardom*.

Per quanto riguarda il ciclo dei film centrati sul tango, in qualche modo esso si chiude con l’insuccesso della produzione *Buenas noches, Buenos Aires* (Hugo del Carril, 1964) che rimase in secondo piano rispetto all’impatto del rilascio del *Club del Clan* (Enrique Carreras, 1964) ed altri epigoni di modelli in circolazione ormai incontrastabili sul mercato.

In due momenti precisi di questo contesto musicale e cinematografico si inseriscono i film scelti per la nostra analisi. *Nacidos para cantar*, rilasciato nel 1965, riproduce sul grande schermo le immagini ed i retroscena di un set televisivo nel quale si presentano dei cantanti famosi, vari di loro integranti del citato e famosissimo “Club...”, i quali condividono nella sua attività artistica, tanto nella vita reale quanto nella finzione rappresentata dal copione, la partecipazione nel rodaggio di altri film, non soltanto musicali, e presentazioni dal vivo sia nei grandi spettacoli popolari dell’epoca, denominati “Bailes” che in un piccolo locale notturno. In questo modo abbiamo una variante locale del modello “self-reflexive” descritto da Jane Feuer<sup>349</sup>

L’autoriflessività è una categoria critica che è stata associata a film, come quelli di Godard, che chiamano l’attenzione sui codici che costituiscono le loro proprie pratiche significanti. Il termine è stato applicato a film estetici o politicamente radicali che reagiscono contro la così denominata narrativa classica del cinema, interrogando la propria narratività. Perciò tendiamo ad associare riflessività con la nozione di decostruzione all’interno delle pratiche

---

<sup>348</sup> Pesce. Op. cit.

<sup>349</sup> Feuer, Jane. 1995. «The self-reflexive musical and the myth of entertainment». In *Film genre reader II*, di Barry Keith Grant, 441–55. Austin: University of Texas Press. Pag. 9.

cinematografiche. I musical della MGM<sup>350</sup>, comunque, usano la riflessività con lo scopo di perpetuare i codici del genere, invece di decostruirli. I musical auto-riflessivi sono testi conservativi in tutti i sensi. I ‘MGM Musicals’ hanno continuato a funzionare tanto nella coscienza popolare come nella cultura filmica internazionale, come rappresentativi della produzione di Hollywood al suo meglio.<sup>351</sup>

## 5.2 Due strade apparentemente diverse

Abbiamo bisogno di una chiave per aprire la luccicante porta di vetro che i musical collocano tra loro e qualsiasi forma di indagine intellettuale. I musical sembrano particolarmente resistenti all'analisi; ne togli l'avvoltoio e ti trovi sotto il vero avvoltoio.<sup>352</sup>

Questa affermazione di Jane Feuer risulta utile per posizionare l'analisi che si tenterà di condurre su due film che contengono più similarità di quanto appare in superficie.

---

<sup>350</sup> MGM: la celebre compagnia cinematografica Metro-Goldwin-Mayer, fondata nel 1924 e divenuta il più importante studio di Hollywood, occupa indubbiamente il primo posto nella storia della produzione di *musical*, genere del quale produsse dagli anni 40 in avanti centinaia di titoli, definendone le caratteristiche al punto che è stato coniato il termine “*MGM musicals*” per riferirsi al genere.

<sup>351</sup> “Self-reflectivity as a critical category has been associated with films, such as those of Godard, which call attention to the codes constituting their own signifying practices. The term has been applied to aesthetically or politically radical films that react against so-called classical narrative cinema by interrogating their own narrativity. Thus we tend to associate reflexivity with the notion of deconstruction within filmmaking practice. The MGM musical, however, uses reflexivity to perpetuate rather than to deconstruct the codes of the genre. Self-reflective musicals are conservative texts in every sense. MGM musicals have continued to function both in the popular consciousness and within international film culture as representatives of the Hollywood product at its best.” Feuer. Op. cit. Pag. 454.

<sup>352</sup> “We need a key to open the shimmering glass door musicals place between themselves and any form of intellectual inquiry. Musicals seem particularly resistant to analysis; peel away the tinsel and you find the real tinsel underneath.” *Ibid.* Pag. vii

## 6. *Nacidos para cantar* (1965)

Questo film appartiene al panorama dei musical argentini<sup>353</sup> dell'epoca, nei quali sono protagonisti i cantanti più famosi del momento e dove l'argomento è appena un pretesto per presentare delle nuove canzoni sul mercato e riaffermare l'immagine delle figure di moda. Il modello formale potrebbe rifarsi al *musicarello* italiano di quegli stessi anni<sup>354</sup>, così come lo stile musicale prevalente è evidentemente associato alla canzone leggera italiana, famosa all'epoca a livello globale e fortemente presente anche nella scena musicale argentina.<sup>355</sup> In questo senso, si potrebbe pensare semplicemente a un "sottoprodotto economico, di seconda fila, fatto per sfruttare il successo commerciale di alcuni cantanti di cui il cinema si appropriava." Fermo restando la possibilità di osservare anche la sua "funzione di mediazione, di negoziazione"<sup>356</sup>, in quanto, come segnala Pescatore:

[...] raccontare una storia intorno alle canzoni significa anche mostrare quei conflitti, quei momenti d'urto in qualche modo legati al cambiamento della musica, provando anche a dare delle soluzioni cinematografiche e linguistiche.<sup>357</sup>

Interessante a questo riguardo uno dei fili conduttori paralleli alla storia centrale: i due cantanti protagonisti, Elena e Tony, famosi sia nella realtà che nella

---

<sup>353</sup> Il film fu realizzato in coproduzione con il Messico, e fu diretto dal messicano Emilio Gómez Muriel (1910-1985) regista, sceneggiatore e produttore con più di cento film di genere popolare nella sua lunga carriera. La sceneggiatura fu scritta dal suo principale collaboratore, l'argentino Alfredo Ruanova (1919-1977).

<sup>354</sup> Cfr.: Bisoni. Op. cit.

<sup>355</sup> Interessante a questo riguardo la commozione dei media locali quando si compì la visita in Argentina di Rita Pavone, nel 1964. La cantante fu ricevuta persino dall'allora presidente della Repubblica Arturo Illia. Umberto Eco a suo tempo in *Apocalittici e integrati* la prese come esempio dell'irruzione sulla scena dell'adolescenza italiana. Cfr.: "Rita Pavone, per la prima volta, di fronte a un'intera comunità nazionale la pubertà si faceva balletto e acquistava pieni diritti". Eco, Umberto. 1999. *Apocalípticos e integrados*. Tradotto da Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.

<sup>356</sup> Pescatore. Op.cit.. Pag.129-130.

<sup>357</sup> *Ibid.*

finzione<sup>358</sup>, possiedono un locale musicale notturno nel quale desiderano poter cantare “non le canzoni commerciali, bensí quelle che piacciono a noi”. Quest’affermazione viene pronunciata dal protagonista principale alla sua fidanzata “ufficiale” in un dialogo relativamente marginale - anche se funzionale allo svolgimento narrativo - allo scopo di spiegare i motivi artistici dell’investimento nel locale, d’altra parte finanziariamente disastroso. Nonostante questa affermazione del protagonista, che sembra puntare a mettere in primo piano il valore dell’autenticità, dall’analisi delle canzoni, sia dal punto di vista musicale che in riferimento ai testi, non risulta così evidente una differenza stilistica tra i brani da loro interpretati nella finzione televisiva inscenata sullo schermo cinematografico, rispetto a quelle eseguite nel proprio locale<sup>359</sup>; in ambo i casi le canzoni appartengono allo stesso genere che i cantanti interpretano nel mondo reale, derivato dalla canzone leggera italiana, denominato all’epoca “canzone giovane” e, successivamente, “melodico internazionale”.

L’apparente conflitto estetico rimane soltanto un’espressione appartenente al livello dell’enunciazione di intenzioni la cui realizzazione non è evidente, ma nello stesso tempo denota significativamente una qualificazione che mette a contrasto il “commerciale”, enunciato come genere o categoria su un piano negativo e differenziato dal piacere autentico inteso come valore positivo.

Ci troviamo in questo caso di fronte al conflitto che Feuer<sup>360</sup> esemplifica nei musical classici tra il carattere di “commodity” del proprio film e la spontaneità. Le caratteristiche commerciali del film, che è chiaramente un prodotto industriale, tendono a essere cancellate dallo scambio retorico che si produce all’interno della narrazione: i personaggi mettono in questione la condizione di autenticità dell’oggetto

---

<sup>358</sup> Il personaggio di Tony Márquez è interpretato dal cantante e attore venezuelano-messicano Enrique Guzmán, famoso all’epoca in tutto il resto dell’America Latina, ma non molto in Argentina, dove probabilmente il film costituì l’occasione di promozione a livello locale. Elena, invece, è interpretata da Violeta Rivas, famosissima cantante argentina, una delle rappresentanti principali della cosiddetta “Nueva Ola”.

<sup>359</sup> C’è un’unica eccezione musicale “fuori stile”, cui faremo riferimento più avanti.

<sup>360</sup> Feuer. Op. cit.

musicale che cantano in televisione, e dichiarano le loro convinzioni e aspirazioni personali con le quali gli spettatori del film saranno portati a identificarsi.

L'effetto di questo tipo di autoriflessività sullo spettatore non sarebbe quello del distanziamento o "straniamento" brechtiano<sup>361</sup> bensì un senso di comunità rispetto a degli ideali artistici soggiacenti, non contaminati dall'industria musicale o dallo scambio commerciale. Anche la situazione finanziaria disastrosa in cui si trova il personaggio principale, a causa della sua immaturità e generosità, sta qui a denotare un distacco dal mondo materiale, giustificato dalla vocazione artistica pura e autentica.

In termini generali, la sceneggiatura ruota in modo ingenuo e stereotipato attorno a una serie di improbabili vicende nella vita personale di due giovani "artisti famosi", un uomo e una donna, che si incontrano professionalmente nel mondo dello spettacolo - e finiscono ovviamente per innamorarsi - non senza prima dover superare una serie di ostacoli per poter realizzare la loro storia d'amore. Questo schema convenzionale, corrisponde pienamente con il modello tipizzato da Rick Altman<sup>362</sup> come "dual focus":

[...] il *musical* tipicamente contiene due protagonisti in coppia, un ragazzo e una ragazza, giovani e ingenui, che rappresentano valori antitetici tra i quali la narrazione alterna, in modo da creare un 'dual focus' che viene risolto con successo mediante il loro matrimonio e la riconciliazione dei valori da ognuno rappresentati.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> Si veda il seguente chiarimento di James sull'uso del termine self-reflexivity che Feuer antepone nel suo articolo, in riferimento ai film di Godard: "Rather than creating Brechtian or other forms of modernist distancing [...] reflexive devices in the prewar backstage musical films promote a sense of community by narratively including surrogate intradiegetic audiences and emphasizing spontaneity and populist performance." James. Op. cit. Pag.15.

<sup>362</sup> Altman, Rick. 2007. *The American Film Musical*. 9. print. Bloomington: Indiana Univ. Press. Pagg.16-27.

<sup>363</sup> "[...] the musical typically contains two paired protagonists, a boy and a girl, juvenile and ingénue, representing antithetical values between whom the narrative alternates to create a 'dual focus' that is successfully resolved in their marriage and the reconciliation of the values they each represent". James. Op.cit. Pag.13.



Nel caso di *Nacidos para cantar* il personaggio femminile principale incarna una visione conservatrice e tradizionalista del valore assoluto del puro amore che si oppone alla vita dissoluta e disordinata portata avanti dal personaggio maschile il quale, per tornare sulla buona strada, si rivolge a uno psicologo<sup>364</sup> che gli consiglia di fare una pausa e prendere distanza dai problemi che non riesce a risolvere. A questo punto, miracolosamente, apparirà in scena un sosia che prenderà il suo posto in modo da permettergli prendersi delle vacanze.

Questo sdoppiamento è assai interessante: se fisicamente le due persone sono identiche (grazie al trucco cinematografico, poiché sono incarnati dallo stesso attore-cantante) dal punto di vista psicologico rappresentano un disequilibrio delle componenti strutturali *Es* e *Super-io*, il cui conflitto con la realtà può essere risolto solo mediante la separazione fisica in due “io” differenziati che permettono di operare una serie di mediazioni con la realtà per arrivare a una ricomposizione accettabile alla fine del film, cioè un *happy end* a vari livelli: artistico, morale, materiale, sentimentale.

I due giovani personaggi maschili si trovano di fronte a delle scelte di vita riguardo la loro carriera professionale (uno come cantante, l'altro come studente di medicina). Il tipico ricorso cinematografico, molto sfruttato all'epoca, del personaggio che incontra per caso un “doppio” di sé stesso con il quale, mediante l'effetto del montaggio, può dialogare e a un certo punto scambiare i ruoli, permette di mettere a confronto le opzioni di vita apparentemente possibili per due giovani che si trovano di fronte a un bivio esistenziale, anche se in condizioni molto diverse. Da un lato il cantante famoso e la sua sregolata “vita d'artista”, con la quale a un certo punto entra in crisi, e dall'altro il figliol prodigo che, come vuole la tradizione, la saggezza e i buoni costumi, torna sempre e finalmente a casa, una volta vissuta l'esperienza

---

<sup>364</sup> Risulta interessante osservare anche, come segno dei tempi, la ridicolizzazione del personaggio dello “psichiatra” (sic) al quale si rivolge il protagonista per superare la sua crisi. Lungo tutto il film, i momenti umoristici si avvalgono di attori popolari la cui presenza compie anche una funzione di ancoraggio alla cultura cinematografica popolare, caratteristica questa propria dei modelli del genere musicale, anche nel musicarello italiano. Si veda Manzoli, Giacomo. 2012. *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*. Roma: Carocci.

artistica, attraverso la possibilità magica dello scambio delle personalità tra i due, nodo principale della storia.

Il film è ambientato a Buenos Aires, ma si tratta di una co-produzione argentino-messicana, i protagonisti principali sono un cantante messicano famoso anche in Argentina (tanto nella realtà quanto nella finzione) e una cantante argentina, che nel film assumono nomi di fantasia; la sovrapposizione con i loro “personaggi” reali è quindi parziale. Le prime immagini del film sono costituite dalle vedute aeree di due città (Città del Messico e Buenos Aires), mentre si ascolta la canzone d’apertura *Nacidos para cantar*; questi due elementi fanno da sfondo allo scorrere dei titoli di testa, che contengono i nomi delle canzoni, gli autori e i cantanti, a sottolineare sin dall’inizio il ruolo da protagonista sia della musica che degli artisti famosi.

Il testo della canzone, stabilisce mediante la ripetizione della frase “nati per cantare”, il limite della predeterminazione nella vita di un artista, e ne definisce alcune caratteristiche: “l’orchestra di un grande direttore, la musica di un gran compositore, i versi di un grande sognatore [...] tutti uniti da una stessa ispirazione: l’amore, l’amore”.

Accompagnati da una grande orchestra dal suono tipizzato negli standard televisivi (sezione fiati in primo piano, violini al controcanto melodico), si alternano al canto una voce femminile e una maschile che concluderanno il pezzo cantando in duetto: la struttura formale della canzone anticipa, quindi, quella della vicenda.

In una rapida ellissi temporale, una giovane donna acquista un biglietto e prende un aereo che parte da una grande città, sorvola delle grandi montagne e arriva in un importante aeroporto dove è attesa da una amica che in poche frasi la mette al corrente del successo artistico di colui che era il suo fidanzato quando era in Messico, e che sarà il personaggio centrale della storia: “chi non lo conosce qui in Argentina? Lo puoi vedere in televisione questo stesso pomeriggio”.

Viene introdotto così il contesto televisivo come affermazione della fama e del successo. Immediatamente si passa all’esecuzione dal vivo di una canzone da parte del famoso protagonista. Tony canta di fronte alle camere televisive e lo spettatore

cinematografico può vedere le camere dal punto di vista del *backstage*, così come la presenza del pubblico nello studio televisivo, in atteggiamento da *fans*, a sottolineare il carattere di *star* del cantante. In questo modo si stabilisce il tipo di rapporto e le modalità che permettono “l’identificazione del pubblico *del* film, con il pubblico *nel* film”<sup>365</sup>, elemento fondamentale del modello *musical* su cui si basa il copione.

Finito il numero musicale le fans scendono dalla platea e, con i tipici urli frenetici caratteristici della *beatlemania*, perseguitano il cantante, atteso fuori dallo studio da altri inseguitori, i suoi creditori, mentre il manager riesce a mala pena a risolvere la situazione. Tony sembra non preoccuparsene affatto, mentre è molto concentrato sulla prossima protagonista che entrerà in scena: Elena, un’altra cantante famosa con la quale condivide la gestione del locale notturno che, scopriremo più tardi, i due hanno aperto nel desiderio di potersi realizzare artisticamente facendo della musica “non-commerciale”.

Immediatamente assistiamo come spettatori del film a una nuova interpretazione musicale in presenza di pubblico, questa volta nell’ambito più raccolto del locale notturno e da parte di Elena, accompagnata diegeticamente da una piccola band visibile sul palcoscenico, anche se in realtà ascoltiamo un’orchestra invisibile, acusmatica. Non sono richieste né la verosimiglianza né la supposta competenza musicale dello spettatore cinematografico: il patto della finzione viene così proposto e accettato nei suoi codici impliciti. Comincia a stabilirsi la dinamica narrativa dell’interazione tra diegesi e interruzioni musicali pertinenti, che apportano elementi allo svolgimento della storia, o semplici momenti musicali indipendenti.

A grandi linee la storia percorre in parallelo alcune vicende artistiche e musicali, dal punto di vista privilegiato del *backstage*, in modo da permettere allo spettatore l’identificazione con i musicisti e i cantanti, rivelati nella loro dimensione personale, con i loro conflitti e ostacoli economici, sullo sfondo degli intrecci amorosi che vedono due ragazze innamorate di uno stesso personaggio. La soluzione del problema avverrà, ovviamente, allo svelamento dello stratagemma del sosia, che

---

<sup>365</sup> Feuer. Op.cit. Pag. 448.

permetterà a tutt'e due di realizzare il proprio sogno d'amore e trovare risposta alle loro diverse aspirazioni. La strategia narrativa si inquadra nei modelli del musical segnalati da Stokes, Altman e Feuer, e le modalità d'inserimento delle musiche, diegetiche e non-diegetiche, rispettano i canoni e le categorie particolari del genere.

Per completare la presentazione dei due conflitti principali della vicenda, quello amoroso e quello artistico, nelle prime scene conosciamo la storia del sosia di Tony Marquez, Carlos: un ragazzo dalle origini umili che studia medicina con l'aiuto del padre che lavora come tassista; ad accentuare la drammaticità della situazione e promuovere l'identificazione sentimentale del pubblico con il personaggio, ci viene fatto sapere che la madre è deceduta, e padre e figlio abitano in una modesta pensione; Carlos, a causa della situazione economica in cui versano nasconde al padre le sue aspirazioni musicali.

È interessante osservare che, per caratterizzare l'identificazione del padre con il mondo adulto, così come la sua situazione socio-economica, il copione ricorre come sottofondo musicale non-diegetico al tango. La timbrica del bandoneón e poche frasi che citano melodicamente un paio di tanghi celebri - al limite del plagio - costituiscono dei musemi sufficienti a produrre nello spettatore tutto uno spettro di significati e valori associati al mondo di un lavoratore urbano, adulto, in contrapposizione all'universo giovanile senza preoccupazioni apparenti, al di là del desiderio di "essere artista", manifestato e vissuto con un senso di colpa dato dal fatto di non corrispondere alle aspirazioni del padre, dilemma che si risolverà soltanto alla fine del film. A questo mondo giovanile appartengono gli amici del ragazzo, tre musicisti ancora sconosciuti, agli esordi della loro carriera (nella realtà erano un trio vocale all'epoca molto famoso nel Río de la Plata e in Spagna<sup>366</sup>) che lo accompagnano e aiutano, supportandolo di fronte agli ostacoli che si presenteranno successivamente.

---

<sup>366</sup> Il trio "T.N.T.", di origine italiana, emigrati in Uruguay nel secondo dopoguerra, divennero famosi in Argentina con il brano *Eso*, incaricato dalla RCA ai rinomati fratelli Esposito (Homero e Virgilio) compositori di alcuni fra i più celebri tanghi della storia, come *Naranjo en flor*, o il bolero *Vete de mí*, che conta più di 300 versioni. Curiosamente, uno degli integranti del trio T.N.T. divenne proprietario dello studio di registrazione che si vede nel film *El extraño de pelo largo*, (vedi nota 105).

Gli interventi musicali del trio si distaccano notevolmente dallo stile tanto di Tony Marquez come di Elena, e si avvicinano al genere del Rock con un suono e strutture musicali più vicine alle caratteristiche dei primi Beatles. In uno dei loro interventi musicali - che avvengono sempre nel locale notturno e mai in televisione, a sottolineare la differenza tra la scena musicale “autentica” e quella “commerciale” - Elena commenta: “sono molto bravi”, e Tony risponde entusiasta: “bravi? sono i migliori!”.

Sul versante del conflitto riguardante amore e sessualità, che è una delle tematiche di rilievo nella “rivoluzione giovanile degli anni ‘60, vengono messi in scena tre modelli di comportamento femminile: a un estremo la moralità e i valori tradizionali, incarnati dalla fidanzata messicana che viene a riprendere il suo ragazzo per tornare al paese, dove lui ha lasciato una carriera professionale “seria”, e dove lo aspettano i genitori di lei, per compiere la promessa di sposarsi; all’altro estremo il massimo dell’erotismo (cliché) che può tollerare un film in fondo benpensante e conservatore, incarnato dal personaggio di un’attrice cinematografica, figura femminile caratterizzata in modo esagerato come *femme fatale*; in posizione intermedia - a compiere la necessaria funzione di articolazione - la cantante Elena, innamorata di Tony, costretta a nascondere i propri sentimenti finché lui non prende la decisione di lasciare la fidanzata. Tony, da parte sua, mente sia alla cantante che alla fidanzata, e spende grandi somme di denaro per regalare gioielli all’attrice, con la quale ogni tanto trascorre una notte, elemento appena suggerito nel film, ai limiti della trasgressione.

In questo modo, vengono definite le frontiere del bene e del male, i permessi e i divieti assegnati ai ruoli maschili e femminili, e le conseguenze in termini di giudizio corrispondenti agli atteggiamenti e alle scelte che devono compiere i personaggi per ricomporre l’equilibrio rotto dai conflitti incrociati tra amore, desideri, aspirazioni, vocazioni artistiche e modelli di vita accettati o tollerabili, diversi livelli di realtà, principii e rinunce necessarie per compiere i propri sogni.

Lo strumento narrativo dello sdoppiamento di Tony, grazie all'apparizione del sosia Carlos, gli permetterà di scegliere la strada della carriera artistica musicale insieme a Elena (tutt'e due d'altronde sono "nati per cantare") senza la colpa di abbandonare la fidanzata. Quest'ultima, infatti, finalmente sposterà Carlos, vale a dire la persona moralmente "buona", contenuta nello stesso contenitore fisicamente "bello" che, d'altra parte, sceglierà anche di continuare i suoi studi di medicina, soddisfacendo le aspettative sia del padre che della ragazza "seria" di cui s'innamora e che conquista grazie all'aver occupato il posto di Tony durante la crisi e il breve ritiro di quest'ultimo dalla vita sregolata da artista famoso.

Questa commedia di intrecci, in molti sensi prototipica, offre uno sguardo interessante sulla rappresentazione dei valori accettati o rinnegati dalla società dell'epoca. Dal punto di vista della morale conservatrice ufficiale dominante, e mediante la personificazione simbolica del bene e del male nei ruoli associati all'identità di genere maschile e femminile - che si sdoppiano e si rispecchiano nei loro aspetti più lodevoli o condannabili - vengono introdotte delle prescrizioni, implicite ed esplicite, rivolte ai giovani spettatori cui è destinato questo prodotto di intrattenimento.

I modelli di comportamento giovanile e adulto contrapposti, la vita artistica e gli accenni alla realtà "seria" del lavoro e dello studio, le aspirazioni e i compromessi, i conflitti sentimentali e la risoluzione entro i limiti morali espressi in modo implicito in alcuni casi, e in altri esplicitamente enunciati, mettono a confronto le opzioni tra le quali devono scegliere i personaggi attraverso lo sdoppiamento dei ruoli che si risolve nella riunificazione interiore di ognuno di loro e nella ricomposizione dell'equilibrio generale mediante un molteplice *happy end*.

L'altra linea parallela del copione offre allo spettatore uno sguardo sulla scena musicale e il campo dell'intrattenimento nei diversi ambiti nei quali i personaggi svolgono la loro attività di "artisti famosi": da una parte la televisione, come luogo della fama commerciale con i fan (soprattutto ragazze) e le loro urla scatenate;

dall'altra il locale notturno, dove si può realizzare “la propria musica” davanti a un pubblico più contenuto e rispettoso che sembra ascoltare con attenzione e applaudire a partire da una certa competenza musicale<sup>367</sup>. A completare il panorama del mondo dello spettacolo, si assiste anche brevemente allo scenario popolare dei grandi balli, nei quali si presentavano in tournée i cantanti all'epoca, e al backstage delle riprese cinematografiche di due film: una ridicolizzata finzione storica e un *musical*. Queste scene sottolineano le caratteristiche di autoriflessività del genere tese, da un lato, a rappresentare sé stesso in quanto genere specifico confezionato sui modelli prestabiliti in modo epigonale e, dall'altro, a produrre un ulteriore livello di identificazione del pubblico *del* film con il pubblico *nel* film<sup>368</sup>, che si aggiunge alla proiezione sui personaggi di valori e aspettative che mettono in apparente dialogo più di una visione del mondo ma, in questo caso - a differenza di quanto vedremo nel film *El extraño del pelo largo* - selezionando a priori le risposte giuste per il mantenimento dello *status quo*.

Formalmente, sebbene non ci troviamo rigorosamente di fronte a un *backstage musical*, il film può essere considerato in molti aspetti una permutazione del modello in quanto troviamo dei cantanti famosi nel ruolo dei cantanti famosi mentre la narrazione punta a offrire al pubblico uno sguardo privilegiato sui retroscena del “mondo della musica”, e la possibilità di identificazione alternata tra il pubblico e i protagonisti. Il copione sviluppa la strategia narrativa tipica del genere: “[...] interludi musicali [...] intervallati da scene che dettagliano la maturazione delle storie d'amore fuori dalla scena”.<sup>369</sup>

---

<sup>367</sup> Questo viene denotato anche dall'intervento ritmico in certi brani in cui il pubblico nel film interviene battendo le mani a tempo, in scene artificialmente costruite sui modelli delle prime apparizioni televisive dei Beatles alla BBC.

<sup>368</sup> “This hall-of-mirrors effect emphasizes the unity-giving function of the musical both for the couples and audiences *in* the film and for the audience *of* the film.” Feuer. Op.cit. Pag. 448.

<sup>369</sup> *Ibid.* Pag.441.

I momenti musicali - canzoni e ballo - possono sospendere l'asse temporale della narrazione o apportare nuovi elementi allo svolgimento delle azioni; le diverse categorie esistenti all'interno del genere musicale, come vengono classificate da Mueller<sup>370</sup> - a partire dal posto che la musica occupa nella diegesi - sono presenti, nel caso di *Nacidos para cantar*, nelle sei categorie proposte:

I vari livelli interni di integrazione sono stati schematizzati come segue: (1) quelli che 'sono completamente irrilevanti per la trama' (come quando i personaggi guardano una performance arbitraria di un nightclub); (2) quelli che 'contribuiscono allo spirito o al tema'; (3) quelli 'la cui esistenza è rilevante per la trama, ma il contenuto non lo è' (come nei musical che riguardano lo *show business* in cui i personaggi più importanti sono essi stessi esecutori); (4) quelli che 'arricchiscono la trama, ma non la fanno avanzare', stabilendo una situazione o atmosfera o mostrando un personaggio, ma che potrebbero essere rimossi senza causare evidenti lacune di continuità (ad esempio i duetti d'amore); (5) quelli che 'fanno avanzare la trama, ma non per il loro contenuto' (come succede con una performance di prova che risulta soddisfacente); e (6) quelli che 'fanno avanzare la trama dal loro contenuto'.<sup>371</sup>

Del totale di sedici canzoni che vengono eseguite lungo il film, inclusa la canzone dei titoli che si ripete in chiusura del film, possiamo osservare che soltanto una compie la funzione di fare avanzare la trama in funzione del contenuto del testo (categoria 6), mentre la grande maggioranza appartiene alla categoria 3 (il contenuto delle canzoni non è vincolato allo svolgimento della trama).

---

<sup>370</sup> Mueller, John. Op. cit.

<sup>371</sup> "The many interim degrees of integration have been schematized as follows: (1) those that "are completely irrelevant to the plot" (as when the characters watch an arbitrary nightclub performance); (2) those that "contribute to the spirit or theme"; (3) those "whose existence is relevant to the plot, but whose content is not" (as in show business musicals in which important characters are themselves performers); (4) those that "enrich the plot, but do not advance it, by establishing a situation or atmosphere or displaying character, but that could be removed without causing noticeable continuity gaps (love duets, for example); (5) those that "advance the plot, but not by their content" (as with a successful audition performance); and (6) those that "advance the plot by their content."

McDonnell, Cari. 2013. «Genre Theory and the Film Musical». In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, a cura di David Neumeyer. New York: Oxford University Press. Pag.251. Citato da James. Op.cit. Pag.399.



In conclusione, possiamo affermare che questo film si trova nella fase di chiusura di un ciclo di produzioni vincolate musicalmente alle caratteristiche stilistiche che precedono e annunciano l'avvento del Rock. *Nacidos para cantar*, infatti, propone, timidamente, alcuni dei temi che saranno centrali nella costruzione della nuova cultura giovanile, come quello dell'autenticità, ma, a livello ideologico, resta fermo nella proposta di soluzioni che guardano più al passato e non riesce ad aprire vie d'uscita ai dilemmi che preannuncia. Le musiche propongono soprattutto la ripetizione di un modello ormai esaurito per i più giovani dell'epoca che presto si frammenteranno a livello generazionale in modo radicale rispetto agli aderenti allo stile precedente<sup>372</sup>.

Il film è appena in grado di accennare una proposta musicale capace di adeguarsi alla nuova identità e ai nuovi tempi, e lo fa attraverso pochi brani che, tra l'altro, vengono interpretati non dai protagonisti principali ma dal gruppo degli amici, non ancora famosi, segnalati positivamente ed elogiati quasi a confermare, implicitamente, qual è la nuova strada musicale.

### **7. *El extraño de pelo largo* (1969)**

La scelta del film *El extraño de pelo largo* (Lo sconosciuto dai capelli lunghi) è dettata dalla presenza al suo interno di vari elementi sintomatici del cambiamento che si verificherà nella musica dei giovani nel Río de la Plata a cavallo degli inizi degli anni '70. Questi elementi sono presenti tanto nella tematica centrale del film quanto, soprattutto, nelle canzoni che lo compongono, che oltre a svolgere la funzione di filo conduttore delle vicende del film, lo sono anche della storia stilistica del Rock in sé.

Questi elementi sono presenti tanto nella tematica centrale della sceneggiatura quanto nelle canzoni inserite nel film. Queste canzoni, più che svolgere una funzione

---

<sup>372</sup> La frammentazione del gusto sarà, in parte, anche sociale: al rock aderiscono prima i ceti medi, mentre le classi popolari, e i ceti medio-bassi, rimangono relativamente fan degli idoli della nueva ola; questo è comunque appena indicativo in quanto, come è stato detto, non è possibile effettuare associazioni omologiche lineari tra generi e classi sociali.

di filo conduttore delle vicende narrate, sono una specie di documento della storia stilistica del primo rock argentino.

Il titolo stesso contiene l'elemento dell'estraneità: quello "strano" personaggio dai "capelli lunghi", nuovo soggetto del paesaggio urbano, non ancora assimilato pienamente da una società conservatrice che lo rifiuta. Eppure, allo stesso tempo, questo "extraño de pelo largo" è il protagonista di un film assolutamente commerciale, prodotto come merce da acquistare e consumare, veicolo di promozione, inoltre, degli artisti della casa discografica (RCA). In quanto tale, deve adeguarsi alle aspettative e ai gusti del pubblico a cui si rivolge e adempiere alla funzione di promozione della musica "Beat", come veniva allora denominata.

Il film riflette sullo schermo la tensione tra nuovo e vecchio da un lato e, dall'altro, la risposta locale, in termini musicali e attitudinali, a fronte di ciò che viene proposto dall'estero. La forza della moda come motore del mercato e dei rinnovamenti, un certo sapore di rivolta generazionale, e le contraddizioni dello scenario in cui si produce questo inserimento, costituiscono un interessante oggetto nel quale si condensano alcuni dei significati e delle dinamiche sociali del momento, a partire dalla presenza, ma anche dall'assenza, di attori e agenti culturali e ideologici chiaramente determinati.

Non è casuale che il musicista che interpreta il ruolo del protagonista, Litto Nebbia<sup>373</sup>, diventerà negli anni successivi una figura di rilievo in termini creativi sulla scena del rock argentino, e più tardi un produttore emblematico per tutta la corrente musicale che si definirà come "Rock Nacional"<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> Nella vita reale Félix Francisco Nebbia Corbacho, nato nella città di Rosario, Argentina, nel 1948.

<sup>374</sup> Cfr.: <http://www.melotheadiscos.com.ar/>

Il personaggio da lui interpretato, Félix, è quello del ragazzo che arriva da solo nella capitale per fare fortuna attraverso la musica, e rappresenta un simbolo, un modello da seguire, così come le sue aspirazioni e valori di “originalità” e “sincerità artistica”, che riprendono, ancora una volta, la tematica dell’ “autenticità” sulla quale proiettiamo il nostro asse arte/mercato. Nel personaggio sono presenti, inoltre, altre caratteristiche tipiche, quali la radicata convinzione sulla propria strada da seguire e le modalità con cui affrontare gli ostacoli da superare contro il “sistema”, ma anche la necessità e il desiderio di inserirsi, integrarsi, avere successo.

Questo rapporto dialettico tra autenticità e mercificazione dell’arte ci rimanda alle analisi sull’autoriflessività del *musical* nordamericano nei termini osservati da Feuer<sup>375</sup> riguardo alla mistificazione: i miti della spontaneità, dell’integrazione e dell’*Audience*, sono chiaramente presenti in questo film in diversi modi e momenti.

I conflitti che appaiono sin dalle prime scene, mettono a confronto i valori dell’autenticità, i sentimenti sinceri, la libertà fuori dagli schemi prestabiliti, come propri dei giovani che non vogliono accettare i canoni e i limiti posti dal “sistema”. Una conversazione telefonica tra il protagonista e la sua ragazza, che sotto pressione dei genitori decide lasciarlo dato che lui non le può offrire “nessun futuro”, apre il film con la chiusura immediata di una storia d’amore ormai finita; questa breve scena simbolicamente chiude il discorso sulla ideologia “superata” della famiglia, la cultura del lavoro e i rapporti di classe. Il protagonista resta solo e dovrà farsi avanti, “con la sua chitarra e le sue canzoni”, in un ambiente ostile, la grande città, nella quale cercherà il suo “posto nel mondo”, senza rinunciare ai propri principi, anche se questi non vengono enunciati al di là dell’allusione al vero amore.

Niente di troppo corrosivo né rivoluzionario, i genitori sono ridicolizzati in estremo sia attraverso frasi e luoghi comuni che mediante l’aspetto formale del loro abbigliamento; la ripresa fotografica dal basso li colloca in una posizione di potere, e

---

<sup>375</sup> Feuer. Op.cit. Pag. 443-449.

l'atteggiamento di sottomissione e accettazione assoluta della ragazza nei confronti dei canoni tradizionali è anch'esso rappresentato con esagerazione, senza nessuna contraddizione. Al modello "antico" ne viene contrapposto un altro, ma non ancora definito esplicitamente. Più avanti lo spettatore avrà la possibilità di cercare una proposta alternativa dentro il contenuto del testo della canzone che il protagonista sta componendo, "Rosemarie", un brano che sarà ricorrente lungo tutto il film, nel quale tra le righe, molto timidamente e in modo idealizzato, si possono trovare dei riferimenti a un modello di sessualità nuovo e appena un po' più libero che, in ogni caso, non diventerà centrale nella trama<sup>376</sup>.

Siamo ancora ai titoli di apertura, sovrapposti con lettere colorate alle immagini della città attraversata a piedi dal "extraño de pelo largo", il cui aspetto contrasta con la gente che passa<sup>377</sup>, mentre ascoltiamo in primo piano una particolare versione "standard" della canzone che dà il titolo al film.

La canzone *El extraño de pelo largo* riscosse un enorme successo commerciale<sup>378</sup> nello stesso anno, il 1969, in cui fu girato il film (sarà distribuito in sala nel 1970). Il gruppo che la interpreta, "La Joven Guardia", fu tra i primi esponenti della musica allora denominata "Beat" insieme ad altri gruppi che appaiono nel film, tutti sotto contratto con la filiale discografica argentina della RCA statunitense. Il testo della canzone fa riferimento a un personaggio "strano", dai capelli lunghi, che vaga per le strade senza preoccupazioni, ma con un "fuoco nel suo sguardo" ("egli è un re strano, un re dai capelli lunghi").

---

<sup>376</sup> Verso la fine del film, in un momento narrativo in cui verrà esposta la cooptazione del movimento ed il riflusso dei controvalori proposti dalla rivolta giovanile, un altro personaggio femminile dichiarerà al gruppo di appartenenza che deve annunciare una scelta "terribile": la decisione di sposarsi, avere figli e formare una famiglia.

<sup>377</sup> L'azione illustra letteralmente quanto viene cantato nel testo della canzone: "vagando per le strade, guardando la gente passare, lo strano dai capelli lunghi, senza preoccupazioni va...")

<sup>378</sup> Il brano, registrato e pubblicato nel 1968, fu Top Chart tra maggio e giugno del '69 (fonte Billboard Magazine) e vendette un milione e ottocentomila copie.

Questo è esattamente ciò che “vediamo” in queste prime scene, ma non certo quello che ascoltiamo; vale la pena osservare alcuni aspetti musicali di questa particolare versione: l'arrangiamento è costruito musicalmente su canoni assai lontani dalla versione originale, l'accompagnamento è eseguito dalla tipica orchestra televisiva con sezione fiati e archi, e non dalla *beat band* originale, ed è cantato da un coretto anodino che elimina nell'interpretazione tutte le sincope caratteristiche del rock presenti nel fraseggio originale. Questa scelta stilistica non è facilmente comprensibile: il pubblico conosceva la versione originale al momento dell'uscita del film e la fama del brano è sicuramente da attribuire alle caratteristiche musicali che qui vengono cancellate e tradotte nel linguaggio musicale “standard” dei film commerciali, nei confronti del quale si suppone che il “Beat” rappresenti l'innovazione. È probabile che ci si trovi in questo caso - in un nuovo livello di auto-riflessività - di fronte allo scontro tra l'apparato industriale che riproduce modelli riconosciuti in una catena di produzione dove la figura dell'arrangiatore esegue la versione all'interno dei suoi codici, ignorando le variabili che determinano, per così dire, “l'originalità dell'originale”. Ignoranza in termini di dominio interpretativo, assenza di componenti intrinsecamente indispensabili al nuovo stile (la sincope, lo swing, la timbrica).

Questa ipotesi è confermata dalla scelta compiuta dalla compagnia cinematografica (e dalla casa discografica) in termini di regista-sceneggiatore: Julio Porter, un prototipico rappresentante dei modelli di produzione dell'industria, sceneggiatore e regista di numerose pellicole nella sua carriera<sup>379</sup>. Non si tratta certamente di scelte di carattere “alternativo” al sistema, anche se nell'apparenza del discorso messo in scena assistiamo allo scontro “autenticità-mercato”.

Una volta conclusa la presentazione del personaggio, - e superati velocemente i conflitti tra l'ideale del “vero amore”, opposto ai valori della famiglia, le questioni di classe sociale e la tradizione - veniamo introdotti al centro della questione: la ricerca

---

<sup>379</sup> Julio Porter (Argentina 1916-1979) sceneggiatore di 107 film di genere maggioritariamente popolare (tra i quali alcuni leggendari, come *El Hinch*, scritto in collaborazione con il celebre autore di tanghi Enrique Santos Discépolo) regista di 25 pellicole (nel caso di *El extraño de pelo largo* ha scritto la sceneggiatura e diretto il film). Cfr.: <http://www.cinenacional.com/persona/julio-porter>.

dell'affermazione artistica in un ambiente ostile, l'avventura del giovane artista proveniente dalla provincia che sogna di ottenere successo nella capitale, la proposta di un genere musicale nuovo che deve trovare la sua collocazione nel sistema e dovrà affrontare le scelte di adeguamento imposte da quest'ultimo, con la pretesa di non rinunciare all'autenticità.

Appare la figura del mediatore: un amico (Benny, dai capelli non tanto lunghi e che ogni tanto indossa la cravatta) annuncia a Felix che avrà un'intervista cruciale col direttore della radio nella quale viene depositata la speranza di superare la disillusione, dopo un anno di intenti frustrati.

La scena dell'intervista, che trascorre nell'ufficio dell'impresario, completa il quadro di riferimento generale del film in tutti i suoi termini: la discussione sul talento di Felix, portatore - nelle parole di Benny - di "un repertorio con tutto ciò che è di moda a Londra, in Germania, negli Stati Uniti" e la risposta dell'impresario (ovviamente vestito con giacca e cravatta): "...canzoni di protesta, non interessano a nessuno...contro chi vogliono protestare? qui non c'è guerra, tutti quanti mangiano..."<sup>380</sup>, frasi pronunciate con arroganza mentre si vede sulla parete una grande fotografia del cantante Palito Ortega, rappresentante del filone più commerciale e popolare della canzone leggera dell'epoca. Benny insiste: "La musica beat è l'idioma nuovo della gioventù e finirà per imporsi", argomenta in quanto mediatore, assumendo il ruolo di rappresentante di Félix, e la risposta del direttore della radio chiude la discussione: "torni da me quando si sono imposti, per ora sono solo degli urli da capelloni".

Insomma: se le canzoni di protesta vendessero, interesserebbero anche all'industria. Un altro giro nell'auto-riflessività discorsiva generale: il sistema mette in scena sé stesso e mostra il funzionamento dei suoi meccanismi.

---

<sup>380</sup> Il breve discorso "politico" pronunciato dall'impresario non verrà comunque sviluppato da nessuna delle parti e sebbene da un lato, date le connotazioni negative del personaggio, potrebbe indurre ad una presa di posizione rispetto alle sue affermazioni - che rappresentano il punto di vista conformista e la negazione assoluta dei gravissimi problemi sociali del paese in quel momento - questa possibile interpretazione resta sul piano dell'invisibilità e dell'indifferenza generale. L'impresario potrebbe anche avere ragione, da un lato e, dall'altro, le canzoni di Felix non sono "di protesta", né lo saranno quelle che ascolteremo nel resto della pellicola.

In questo modo, in appena sei minuti, sono già state messe in gioco le variabili sulle quali si svolgerà l'apparenza dello "scontro" ideologico, filosofico, identitario. Ma sul piano musicale non abbiamo ancora dei riferimenti sonori diretti, non abbiamo ascoltato niente di "nuovo" fino a questo momento, anche se nella memoria sonora degli spettatori possono esserci delle risonanze con la versione originale del tema di apertura, da una parte, e con le canzoni di Palito Ortega, dall'altro.

A partire da questo momento comincia il vero *musical*, vengono presentati i giovani musicisti e le loro capacità musicali, sprecate dalla mancanza di disciplina e organizzazione - questo sarebbe il motivo del loro mancato inserimento - e la soluzione proposta per essere all'altezza di "ciò che viene da fuori" consiste nel prendersi sul serio, sotto la guida della figura di Benny, mediatore, manager e rappresentante che li riunisce tutti in una scena pienamente assimilabile alla categoria *backstage* del genere.

È interessante il carattere fortemente didattico di molte linee di dialogo lungo tutto il film, che puntano a posizionare alcune delle idee e principi che devono guidare i giovani che intendono dedicarsi alla musica nuova, per superare gli ostacoli posti dal "sistema".

In una delle prime scene preparatorie della formazione dei gruppi musicali, i giovani musicisti discutono delle difficoltà di portare avanti il progetto. Uno si lamenta del fatto che "ai club, alla radio, alla televisione, è pieno di *boleros*, *valse*, *tanguitos*", un altro risponde: "che cos'hai contro il tango?" e un terzo interviene: "non abbiamo niente contro nessun tipo di musica, ma vogliamo parlare con un suono differente".

Non sarà l'unico accenno al tango: un bandoneón verrà messo in pegno per raccogliere i soldi necessari a comprare una batteria; più tardi nel film, lo stesso bandoneón viene recuperato poiché il suo proprietario decide di tornare a suonare in una "Orquesta Típica". La musica non diegetica che accompagna le scene del

bandoneón ha uno stile “piazzolliano”; il personaggio che lo suona non partecipa musicalmente ai gruppi di Rock, ma aiuta a caricare e scaricare gli strumenti; in qualche momento gli viene detto che l’idea è usare il bandoneón per dare al rock un suono locale, un tocco “porteño”, ma si tratta di una bugia per chiederglielo in prestito e metterlo in vendita. Interessante osservare il posto che occupa il tango sia nell’immaginario che nella realtà costruita intorno al piccolo mondo dei giovani “beat”. Un bandoneonista non è considerato in questo contesto come un musicista utile, l’idea di inserire elementi musicali del tango nel rock verrà ripresa sulla scena musicale del “Rock Nacional” negli anni successivi<sup>381</sup>, ma in questo film il tango viene utilizzato solamente in due modi: come riferimento a qualche cosa di vecchio - appartenente al mondo degli adulti - o come sfondo sonoro non diegetico, accompagnando, per esempio, la scena della messa in pegno del bandoneón, a conferma della funzione referenziale, in questo caso identitaria urbana, che associa lo stile “piazzolliano” alla città di Buenos Aires<sup>382</sup>.

Ma se il tango è presente - almeno in questa modalità marginale - risulta invece invisibile - e inudibile - la musica popolare argentina di radice folk, anche se questo genere musicale attraversava in quegli anni un momento di particolare successo, denominato poi il “boom del folklore”<sup>383</sup>. Questa assenza è significativa del fatto che gli elementi identitari associati al folklore da una parte, e al beat dall’altra, sono correlati a questioni di appartenenza a classi sociali chiaramente differenziate, e a loro volta vincolati alle categorie rappresentative dell’ambito rurale in opposizione a quello urbano con implicazioni riguardanti l’etnicità: tutti gli elementi visivi del film sono ambientati in una città apparentemente abitata unicamente da una classe media bianca di origine europea, alla quale appartengono indistintamente tutti i personaggi. Un gradino socialmente più in basso è rappresentato dallo spazio nel quale abitano Felix e

---

<sup>381</sup> Lo stesso protagonista di questo film, Litto Nebbia, conformerà negli anni ‘70 e ‘80 diverse formazioni musicali di fusione rock-tango e rock-folklore.

<sup>382</sup> Si veda nella Parte I, su Piazzolla, il paragrafo 2.2 “Identità e identificazione urbana”.

<sup>383</sup> Si veda in questo stesso capitolo, paragrafo 3.1 “Generi musicali e associazioni identitarie”.



Benny all'inizio della vicenda, il tipico albergo o pensione modesta, con clientela relativamente stabile e trattamento familiare, gestito dalla figura adulta della proprietaria che diventerà fan e aiuterà in seguito i ragazzi, insieme alla giovane impiegata domestica della pensione (che ovviamente s'innamora di Felix). Ma in nessun caso vediamo rappresentanti etnici delle popolazioni di origini indigena, o meticci, che tuttavia rappresentano una proporzione quantitativamente rilevante della popolazione argentina. La componente afro-discendente è appena presente come “tocco di colore” in uno dei numeri musicali nel quale appare un gruppo di ballerini neri che eseguono una coreografia esotica che potrebbe avere la funzione di riferimento generico a “qualche cosa di afro-americano”, ma non è più che una breve parentesi quasi fuori copione, anche musicalmente.

Nel grado più alto della scala sociale sono ambientate tutte le scene nelle quali appaiono gli impresari dell'industria del disco, radio e televisione, che naturalmente rappresentano il sistema. In una scena a metà del film, funzionale allo sviluppo della trama, viene mostrato l'ambiente formale, ricco e adulto, della lussuosa festa in cui vengono portati a suonare i gruppi beat, che prima scatenano lo scandalo e poi, alla fine riescono a coinvolgere il pubblico della festa mediante il ballo. Questa implicita approvazione mostra una delle componenti più importanti per l'analisi dell'importanza dell'incorporazione - *embodiment* - del fenomeno rock oltre le frontiere del giovanile, attraverso la mediazione del corpo nel ballo.

Una volta stabiliti quindi i termini di riferimento sociali, etnici e musicali, con le loro implicite stratificazioni, il film entra pienamente nel sottogenere che Jane Feuer sintetizza nella frase “getting together and putting on a show”<sup>384</sup> (mettiamoci insieme e diamo vita a uno spettacolo) e il cuore del discorso diventa auto-referenziale: un film prodotto dall'industria per promuovere gli artisti della casa discografica il cui soggetto consiste nel rapporto tra i musicisti e i meccanismi dell'industria.

---

<sup>384</sup> Feuer. Op.cit. Pag. 441.

Se è vero, come scrive Feuer che “tutti gli *art musical* sono auto-referenziali in senso ampio [...] ma, data l’opportunità, alcuni esibiscono un grado maggiore di auto-coscienza”<sup>385</sup>, il caso di *El extraño* è un caso limite di apologia dello scontro arte-mercato, autenticità vs. prodotto commerciale, e così via.

A conferma di questo si possono citare le affermazioni che fanno i protagonisti mentre discutono sul senso che ha per ognuno di loro il fatto di fare musica e la necessità di superare gli ostacoli che vengono esplicitamente enunciati: la mancanza di tempo per motivi di lavoro in un caso, o di studio in un altro (uno dei protagonisti è obbligato dal padre a dare degli esami per diventare avvocato come lui), la mancanza di strumenti e sale per le prove, etc.

Ma d’altronde, in quelle riunioni che hanno quasi il carattere di una assemblea, dichiarano: “la musica è una passione, si sente o non si sente”, “la musica è uno sfogo, non una disciplina”. Le contraddizioni dovranno essere risolte prendendo ad esempio i modelli che vengono dal primo mondo: “se lo fanno negli Stati Uniti, lo fanno a Londra, perché non possiamo farlo anche noi?” e ancora più esplicitamente: “dovete fare come i Beatles, i Rollings (...)”.

In questo modo emergono i tre livelli di mistificazione che secondo Feuer caratterizzano il *backstage musical*, qui presenti in diverse modalità: il mito della “spontaneità” della *popular music*, che si oppone alla mancanza di questo attributo nelle espressioni colte: per accontentare il padre avvocato, il figlio organizza delle prove a casa sua durante le quali il gruppo esegue “musica barocca” per la gioia dell’uomo e la sonnolenza delle ragazze presenti. Lo stesso pezzo verrà eseguito più tardi in teatro, in versione *rhythm and blues*, provocando la furia del genitore che si sente truffato per aver prestato i soldi per l’affitto della sala dove si doveva tenere un “concerto”, e non questi “rumori assordanti”.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*

Il secondo mito segnalato da Feuer, quello dell'integrazione, è presente nella visione offerta dal film della musica che si origina da un gruppo di persone e genera in esse uno spirito cooperativo che include tutti ed è capace di superare ogni ostacolo. Questo genera negli spettatori l'identificazione con quel modo di produzione spontaneo e collettivo della musica: il mito dell'integrazione opera in modo tale da far sentire gli spettatori parte integrante della creazione del proprio film. Una produzione industriale di massa riesce così a diventare qualcosa di prodotto e consumato dalla propria comunità di riferimento. Ne consegue che una performance avrà successo se tiene conto delle necessità del pubblico e offre agli spettatori la sensazione di partecipazione. "L'uso di pubblico presente in una sala teatrale *nel* film fornisce un punto di identificazione per il pubblico *del* film"<sup>386</sup>. L'applauso del pubblico nel film è lì per attirare l'approvazione del pubblico del film. Allo stesso modo, la costruzione artificiale di scenari musicali in spazi aperti nei quali si raduna un pubblico spontaneo, è parte della manipolazione della risposta dell'*audience* filmica, dando così forma al terzo mito proposto in questa prospettiva analitica: il mito dell'*audience*, che opererebbe, secondo Feuer, congiuntamente ai miti della spontaneità e dell'integrazione, come mediatore di opposizioni binarie nelle costruzioni narrative all'interno dei codici del musical di Hollywood.

Nel nostro caso troviamo tale analisi pienamente applicabile all'esposizione auto-referenziale e auto-riflessiva del testo filmico e musicale che pretende di interpretare sé stesso. Infatti, come afferma Feuer, a sostegno dell'analogia con la struttura del mito:

[...] I musical d'arte sono strutturalmente simili ai miti, nella loro ricerca di mediare le contraddizioni insite nella natura dell'intrattenimento popolare. Il mito dell'intrattenimento è costituito da un'oscillazione tra demistificazione e rimistificazione. I musical, come i miti, esibiscono una struttura stratificata. La funzione ostensibile, apparente o di superficie di questi musical è quella di dare piacere al pubblico rivelando ciò che accade dietro le quinte del teatro

---

<sup>386</sup> *Ibid.*

o di Hollywood - cioè, demistificare la produzione dell'intrattenimento. Ma i film rimistificano ad un altro livello ciò che hanno deciso di esporre.<sup>387</sup>

Nella seconda grande parte del film vengono rappresentate le diverse fasi del processo che va dalla marginalità iniziale al successo raggiunto grazie all'azione di Benny, la cui mediazione permette di interfacciare le aspirazioni e i sogni giovanili con la realtà del mercato e i meccanismi dell'apparato industriale culturale di massa nel quale finiscono per inserirsi grazie alla disciplina e l'organizzazione ma, soprattutto, grazie alla forza della propria musica, capace di conquistare *audiences* sempre più ampie, rese visibili da scene musicali nelle quali la presenza e l'entusiasmo del pubblico aumenta fino a raggiungere l'apice del successo.

Il raggiungimento della fama, tuttavia, produce un momento di crisi fra i protagonisti; grazie a questo assistiamo alla rappresentazione del problema della cooptazione del rock da parte del sistema (una delle tematiche ricorrenti nella storia del rock in generale, e quindi, nuovamente, l'applicazione di modelli preesistenti a livello globale, proiettati sulla dimensione locale).

Le fasi del processo di crescita della popolarità del rock sono sceneggiate attraverso le negoziazioni di Benny con i manager della radio in un primo momento, seguito dagli intenti di farsi accettare da una casa discografica, obiettivo apparentemente difficile da raggiungere, per il quale il copione ricorre a una serie di bizzarre situazioni che, sebbene siano (a mala pena) giustificate nel mondo della

---

<sup>387</sup> “Art musicals are structurally similar to myths, seeking to mediate contradictions in the nature of popular entertainment. The myth of entertainment is constituted by an oscillation between demystification and remythification.<sup>5</sup> Musicals, like myths, exhibit a stratified structure. The ostensible or surface function of these musicals is to give pleasure to the audience by revealing what goes on behind the scenes in the theater or Hollywood—that is, to demystify the production of entertainment. But the films remythify at another level that which they set out to expose.”  
*Ibid.* Pag.9.

finzione, mettono in evidenza la necessità narrativa di costruire una realtà lontana dai veri meccanismi del mercato discografico.

Nella cultura del disco ci sono, oltre agli scenari nei quali si svolgono le performance, due spazi emblematici, se non altro nell'immaginario collettivo dei giovani che aspirano a fare parte di quel mondo particolare e magico: uno di questi è il centro del potere decisionale, la casa discografica che abbiamo già incontrato nel film, incarnata negli uffici dei potenti manager che rappresentano i padroni e il capitale, dove si negoziano e firmano i contratti che simboleggiano il patto con il successo, il compromesso necessario. L'altro luogo, fortemente simbolico nell'immaginario del rock, è lo studio di registrazione, il centro che racchiude produzione e creazione musicale, la fabbrica e il laboratorio dei suoni della musica, e in particolare del rock<sup>388</sup>, mediato dalla presenza tecnologica. Lo studio di registrazione è un punto d'arrivo, una meta; andare in studio come passo che precede l'essere sul disco, e quindi esistere nel mercato, è un sogno da raggiungere.

In questo film, che a momenti sembra volersi avvicinare a un racconto documentario del fenomeno musicale, assistiamo a una strana presentazione della modalità di funzionamento, e della funzione propria dello studio di registrazione nel processo produttivo, che non corrisponde alla realtà dei circuiti di produzione, nemmeno all'interno del contesto temporale e geografico rappresentato.

La sequenza si svolge quando Benny esprime la propria soddisfazione per i risultati ottenuti ma aggiunge: "ci manca soltanto arrivare al disco", e siccome viene informato dell'apertura di "una nuova etichetta discografica" dove sono in cerca di un

---

<sup>388</sup> Cfr.: Eno, Brian. 1983. «The studio as compositional tool – part I». *Down Beat* 50 (7): 56–7; e Eno, Brian. 1983. «The studio as compositional tool – part II». *Down Beat* 50 (8): 50–3. Citato da Frith, Simon, Will Straw, e John Street, a c. di. 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

Byrne, David. 2013. *How Music Works*. San Francisco: McSweeney's.

“capo marketing”, fa visita all’ufficio del Direttore (caratterizzato come una persona anziana) e riesce a convincerlo a concedere una prova di registrazione al complesso di Felix<sup>389</sup>. Ma la sceneggiatura del film, invece di mettere in scena una situazione più vicina alla realtà, (come ad esempio il solito “provino” mediante il quale le case discografiche scelgono i prodotti da lanciare sul mercato nel mondo reale - meccanismo d’altronde noto a tutti i partecipanti del fenomeno discografico), costruisce una situazione poco credibile, alquanto assurda e fuorviante, che consiste nella proposta di comporre e registrare un *jingle* pubblicitario mediante il quale l’etichetta offre al pubblico (?) i servizi dello studio di registrazione.

Il testo della presunta canzoncina pubblicitaria dice: “se lei deve registrare, non ci pensi più, venga a registrare alla *Turbofón*, e il suo disco vero sarà un successo audace che, senza dubbio, tutto il mondo comprerà”.<sup>390</sup> L’impresario (una versione stereotipata del personale delle A&R<sup>391</sup>) ascolta il risultato e ne resta impressionato favorevolmente (la segretaria esclama “che *swing!*”) e chiede quanto deve pagare per il *jingle*. Benny risponde “niente, glielo cedo in cambio della registrazione di un 45 giri con due brani di Felix Campo accompagnato dal suo complesso”. L’impresario accetta lo scambio e chiudono l’affare. Questa strana invenzione che intende rappresentare il funzionamento dell’industria discografica non risponde alla realtà dei meccanismi commerciali e produttivi. In quegli anni i pochi studi di registrazione esistenti erano ditte indipendenti che offrivano le loro strutture alle case discografiche; la RCA, ad esempio, noleggiava i servizi dello studio di registrazione che appare nel film (lo studio “Transfer-Nova-Tecnica”, mitico “luogo di nascita” del rock argentino, come

---

<sup>389</sup> Questa sarebbe, nelle categorie d’inserzione dei momenti musicali, un caso di rapporto diretto con l’avanzamento della trama.

<sup>390</sup> “Si usted tiene que grabar / no lo piense más / y recurra prontamente a Turbofón  
Y su disco de verdad / será un suceso audaz / que sin duda / todo el mundo comprará, Turbofofofón.”

<sup>391</sup> A&R, artist and repertoire people, si riferisce al personale delle case discografiche addetto alla scelta degli artisti e i repertori da produrre.

riportano le cronache dell'epoca<sup>392</sup>). Soltanto qualche anno più tardi la RCA costruirà il proprio studio, con tecnologia importata direttamente dagli USA, seguendo standard internazionali, centralizzando e monopolizzando la produzione e causando progressivamente il fallimento degli altri studi (almeno fino all'avvento di nuove tecnologie che modificano nuovamente le regole di gioco del mercato).

L'immagine successiva a quella del poco credibile scambio di registrazioni, mostra ellitticamente la copertina del 45 giri già pubblicato: Benny festeggia annunciando "abbiamo vinto un'altra battaglia". Evidentemente questa artificiale messa in scena cinematografica dell'industria discografica dovrebbe puntare a spiegare come funzionano dei meccanismi che in realtà, come ormai sappiamo, sono ben diversi. È probabile che all'epoca, per il pubblico generalista, cioè per gli spettatori ai quali è diretto il film, tutto questo mondo fosse un grande mistero, ma viene da domandarsi se la soluzione narrativa trovata risponda semplicemente a una questione di economia narrativa o se sia opportuno cercare una qualche interpretazione diversa. Resta il fatto che l'autoriflessività, in quanto codice che definisce le caratteristiche del genere, ammette la semplificazione dei processi e la manipolazione finzionale ai fini della scorrevolezza della trama.

L'impatto principale della sequenza, d'altra parte, risiede fondamentalmente nella presentazione dello spazio tecnologico: siamo comunque nel backstage del meraviglioso mondo discografico, vediamo il fonico, la finestra che separa i musicisti dagli apparecchi ripresi in primo piano, i musicisti suonano con delle cuffie professionali; tutte immagini che permettono per un momento di entrare nel mondo magico che sta dietro il prodotto finale, nella sua genesi, il luogo dell'atto della concezione. In qualche modo, questo anello della catena di produzione doveva essere mostrato.

---

<sup>392</sup> García, Facundo. 2009. «El cierre de los históricos estudios de grabación TNT: Últimas imágenes del sitio que fue la usina de leyendas». *Página 12*, 9 luglio 2009, par. Cultura y Espectáculos. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14497-2009-07-09.html>.

Con la finalità di ampliare lo sguardo sulla scena musicale che il rock conquista nella sua ascesa, viene intercalata una nuova performance musicale in uno spazio non convenzionale: una mostra d'arte contemporanea nella quale i musicisti vengono “scoperti” da un curioso personaggio<sup>393</sup>, rappresentativo del mondo dello spettacolo, e invitati a suonare in un locale “underground”, appartenente alla scena musicale alternativa, molto noto all'epoca negli ambienti intellettuali. La successiva performance in questo locale serve a dimostrare come il fenomeno musicale dei “capelloni” conquisti pubblici diversi e continui a crescere in maniera ormai irrefrenabile.

Al pieno successo, manca solo la televisione, che continua a rifiutarli. Il mito dell'autenticità affiora nelle discussioni sulla via da percorrere per arrivare alla meta quando Benny li incita con un “dobbiamo uscire in strada, andare in radio e televisione”, uno dei ragazzi risponde: “a me basta fare musica”.

Comunque il processo di ascesa continua e le necessità narrative ricorrono a delle nuove contraffazioni finzionali per giustificare il raggiungimento dell'ultimo media che ancora resiste ad accettarli. In una scena ricostruita a partire dal montaggio con riprese reali, i nostri musicisti beat suonano a bordo di un carro in una grande sfilata in occasione della celebrazione della primavera, in modo da farsi riprendere dall'inviato della rete che realizza la cronaca dell'evento. In un'altra scena i musicisti organizzano uno spettacolo autogestito all'aperto, di fronte alle porte del canale televisivo: i manager non possono evitare di vederli apparire sugli schermi televisivi e si interessano finalmente alla loro musica, commentando significativamente: “hanno superato gli stranieri, riempiono le sale, i loro dischi sono quelli più venduti”.

---

<sup>393</sup> Bergara Leumann (1932-2008) attore, presentatore televisivo e artista plastico, noto per avere instaurato in Argentina i café-concert, (quello da lui fondato, “La Botica del Angel”, diventò uno dei simboli delle proposte performative d'avanguardia negli anni '60 e '70. Nel film si assiste a una presentazione della cantante e attrice Nacha Guevara, esponente delle correnti più innovative dell'epoca, interpretando un tango ironico sull'opportunità di avere i capelli corti o lunghi: “...tagliati i capelli, ragazzo, o forse pensi che in questo paese si può essere diverso dagli altri...”).



In questo momento del film assistiamo a un episodio assai interessante, utilizzato per chiudere il capitolo dell'ascesa e passare alla parte in cui viene sceneggiata la cooptazione: si mette in scena una specie di riunione tra i manager della radio, della televisione, della casa editoriale e di quella discografica, nella quale i dirigenti litigano per avere i diritti in esclusiva sui musicisti, ormai famosi. A un certo punto della discussione, Benny interviene per cercare di ottenere un margine del 30% sulle vendite, ma viene fatto tacere con la seguente frase: "Lei stia zitto, Lei è una merce e noi siamo i compratori". Finalmente si chiudono le trattative e i musicisti riscuotono in anticipo una considerevole somma di danaro, con la quale restituiscono i prestiti ricevuti, pagano i mesi di affitto arretrati alla pensione e riscuotono dal pegno il bandoneón. Il successo sul piano materiale comincia, tuttavia, a essere accompagnato da conflitti personali e rivalità che sorgono al posto della solidarietà iniziale e presto cominciano a sciogliere il gruppo: Felix diventa solista e Benny abbandona il suo ruolo iniziale di rappresentante entusiasta e ottimista. Sembra pertinente a questo punto, per una corretta interpretazione di questa apparente esposizione di conflitti, alquanto caricaturale, l'avvertenza di Devon Powers:

[...] gli studi accademici sulla cultura del consumo hanno bisogno di una maggiore attenzione alle istanze storiche dell'intermediazione culturale al fine di evitare caricature grossolane della mercificazione culturale.<sup>394</sup>

Siamo quasi alla fine del film e non si intravede la possibilità narrativa di *happy end*, un problema che andava in qualche modo risolto in sceneggiatura. Peraltro, occorre osservare che curiosamente - se pensiamo agli standard del *musical* - i personaggi principali non hanno sviluppato nessuna storia d'amore in parallelo alle vicende artistiche e professionali. In un inaspettato colpo di scena, la bella ragazza che lavora al negozio di dischi, che non ha avuto un ruolo particolarmente rilevante in nessun momento del film, si avvicina a Benny, che è triste e deluso poiché si sente

---

<sup>394</sup> "[...] scholarship on consumer culture needs a sharper focus on historical instances of cultural intermediation in order to avoid gross caricatures of cultural commodification."

Powers, Devon. 2012. «Long-Haired, Freaky People Need to Apply: Rock Music, Cultural Intermediation, and the Rise of the "Company Freak"». *Journal of Consumer Culture* 12 (1): 3–18. Pag.3.

tradito dai musicisti ingrati, e sorprendentemente gli dichiara il suo amore. Immediatamente la scena passa alla chiesa il giorno del loro matrimonio e, subito dopo, senza soluzione di continuità, vediamo l'aeroporto dove i due prendono l'aereo per il viaggio di nozze (a New York). Benny è comunque triste poiché nessuno degli amici è venuto a dirgli addio, ma quando la coppia esce sulla pista per camminare verso l'aereo, appaiono all'improvviso tutti i musicisti assieme, con i loro strumenti montati in una grande sorpresa di gruppo, e cantano per salutarli.

Il ritornello della canzone che cantano sulla pista ripete "lasciami conoscere il mondo d'oggi" e nell'ultima scena, mentre l'aereo parte e i musicisti se ne vanno dall'aeroporto, risuona la canzone del titolo del film, ma a partire dal punto del testo che dice: "inutile è cercare di capire".

Il ciclo si chiude, quindi, con un certo retrogusto amaro, e con un *twist* conservatore che in qualche modo squalifica quelli che potevano essere stati gli ideali contestatari giovanili dei musicisti. Il successo li rende frivoli, indifferenti e individualisti. L'ideologia *hippy* è stata finalmente assorbita dal sistema. O almeno sembra che sia questo il "messaggio" che vuole trasmettere il film. La questione può essere pensata diversamente:

Tuttavia, la cultura rock ha conservato - e anzi, amplificato - molte delle preoccupazioni centrali della critica della società di massa, in particolare la sua preoccupazione per le questioni di mediazione e alienazione, autenticità e comunità, conformità e complicità. Soprattutto, forse, ha mantenuto l'enfasi dominante della critica sull'individualismo distintivo come la difesa chiave contro l'alienazione della società di massa.<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> "However, rock culture retained – and indeed, amplified – many of the core concerns of the mass society critique, most notably its preoccupation with questions of mediation and alienation, authenticity and community, conformity and complicity. Most importantly, perhaps, it maintained the critique's overarching emphasis on distinctive individualism as the key defence against the alienation of mass society."

Frith, Straw, e Street. Op. cit. Pag.229

Questo film, dalla sceneggiatura semplice, persino banale, offre comunque degli spunti assai interessanti dal punto di vista della ricerca di un'identità da costruire partendo da una posizione emarginata. Troviamo riferimenti ai paesi modello da seguire, alla professionalità del musicista, alla visione che del rock come "rumore" - e non "musica" - possiede la società tradizionale. In sintesi, ci troviamo di fronte a una rappresentazione del conflitto identitario sui diversi livelli in cui esso si pone alla giovane generazione a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta: come risolvere la questione di una nuova musica che li affascina e con la quale si identificano e, allo stesso tempo, proiettare in essa caratteristiche proprie, in quanto abitanti di una realtà assai lontana dalle origini di quella musica straniera. L'asse di conflitto generazionale si incrocia con la linea di tensione locale/globale, il problema dell'autenticità si proietta sull'asse arte/mercato. Come segnala Simon Frith:

Il rock emerge in una stratificazione che si realizza attraverso la creazione di distinzioni, all'interno del mainstream, tra il 'serio' e il 'banale', il 'contestatario' e il 'complice', la 'verità' e il 'fraude', 'anti-massa' e 'massa', 'autentico' e 'alienato'. Il secondo termine di ciascuna di queste opposizioni descrive le qualità che dalla prospettiva del rock vengono attribuite al 'pop'.<sup>396</sup>

Gli stessi conflitti che, a leggere quanto è riportato dalle cronache dell'epoca<sup>397</sup>, si produssero negli Stati Uniti e in Inghilterra ai primi tempi del rock'n roll, vengono proposti in due momenti di *El extraño*. In una delle prime scene si presenta la polizia, a richiesta dei vicini scandalizzati, per chiedere silenzio, interrompendo le prove della *band*. Nella discussione che ne scaturisce tra chi protesta per il rumore e chi difende i giovani musicisti vengono pronunciate molte delle frasi che costituiscono i luoghi comuni delle discussioni che circondano il rock come genere giovanile: "non è rumore,

---

<sup>396</sup> "rock emerges in a stratification that is accomplished through the making of distinctions, within the mainstream, between the 'serious' and the 'trivial', the 'oppositional' and the 'complicit', the 'truthful' and the 'fraudulent', the 'anti-mass' and the 'mass', the 'authentic' and the 'alienated'. The second term of each of these oppositions describes qualities rock ascribes to 'pop'."

Keightley, Keir. 2001. «Reconsidering Rock». In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, a cura di Simon Frith, Will Straw, e John Street. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>397</sup> Cfr.: Stokes. Op.cit.

è ‘musica’”. E sul concetto di libertà senza restrizioni: “...la libertà finisce dove cominciano i diritti degli altri”, argomenta sensatamente il poliziotto al quale viene risposto che “la libertà è libera”, uno dei più famosi slogan *hippies* dell’epoca.

In un’altra situazione non tanto banale e molto meno ridicola, uno spettacolo musicale *beat*, che si svolge in un teatro, viene interrotto mediante la forza da un gruppetto di giovani dai capelli molto corti e vestiti formalmente (in Italia sarebbero definiti come neofascisti, in America Latina sono di solito paramilitari) i quali irrompono in sala e invadono il palcoscenico con violenza per impedire ai musicisti di suonare quella musica che “li offende”, giustificando la violenza del loro intervento con un “perché siamo *machos*”, in una scena che propone indirettamente la tematica dei valori del maschilismo. I musicisti non si difendono e rivendicano il loro pacifismo ma comunque l’episodio finisce alla stazione di polizia, dove tutti vengono assolti, a confermare indirettamente una presunta neutralità sulla questione da parte degli agenti che rappresentano sulla scena un eventuale punto di vista ufficiale sul fenomeno.

Pochi anni più tardi, nella convulsa realtà dell’Argentina attraversata ferocemente dalla violenza politica, i paramilitari saranno una realtà molto più violenta di quanto preannuncia questo film - e, come racconta Solanas in *Sur*, responsabili di delitti ben più atroci - e il “Rock Nacional” diventerà uno degli spazi nei quali i giovani si identificheranno nella resistenza contro i regimi totalitari.<sup>398</sup>

## 8. Conclusioni

Nella griglia che abbiamo proposto, come ipotesi di lavoro e strumento analitico alla ricerca dei fattori che confluiscono nelle dinamiche identitarie, l’oggetto rock sembra collocarsi e generare le massime tensioni sull’asse nuovo/vecchio,

---

<sup>398</sup> Cfr.: Manzano, Valeria. 2014. «“Rock Nacional” and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976». *The Americas* 70 (3): 393–427.

giovane/adulto. Vi ritroviamo comunque, e in maniera piuttosto marcata, anche la tensione autenticità/mercato, che non viene risolta ma conduce invece a un'altra questione posta dal film: la cooptazione del rock da parte del sistema, tematica d'altronde presente nell'essenza dei discorsi analitici sullo sviluppo del rock in tutto il mondo.

Sull'asse colto/popolare il conflitto è minore, e viene appena accennato in termini di noia/divertimento (musica classica vs. rock), praticamente sovrapposto alla linea del discorso sull'identificazione generazionale. Un paio di riferimenti alla capacità di scrivere musica sul pentagramma, attribuita ai protagonisti, sta a legittimare quel tipo di conoscenze e competenze, peraltro non reali né realistiche, né tantomeno richieste per l'accesso alla scena musicale popolare del rock in particolare.

Risulta interessante leggere, per completare il quadro generale con uno sguardo dall'esterno, quello di una breve recensione che si può trovare sul portale IMDb:

*El Extraño de Pelo Largo* è sia un eccellente film sul rock and roll che una buona rappresentazione della scena musicale del beat argentino dei tardi anni '60. In realtà, molti degli attori sono musicisti pop, come Litto Nebia (la star principale del film), che fa un ottimo lavoro nel recitare e cantare la stessa ballata *Rosemary*, ancora e ancora. Ci sono grandi scene musical, dialoghi interessanti e ottima musica. Il film ha una buona resa, molto psichedelica.<sup>399</sup>

---

<sup>399</sup> "El Extraño de Pelo Largo is both an excellent rock and roll movie and a good sample of the Beat Argentino music scene in the late 60's. In fact most of the actors are pop musicians, like Litto Nebia (the top star of the movie), who does a great job acting and singing the same ballad, "Rosemary", again and again. There are great musical scenes, interesting dialogues and very good music. The movie looks very good, very psychedelic". [https://www.imdb.com/user/ur1047929/?ref\\_=tt\\_urv](https://www.imdb.com/user/ur1047929/?ref_=tt_urv) (consultato il 7 giugno 2016).

### **Timeline dei film**

*Nacidos para cantar* (Emilio Gómez Muriel, 1965)

*El extraño de pelo largo* (Julio Porter, 1969)

TIMELINE				
tempi assoluti	inizio cue	fine cue	musica	still
0.00.00	00:00:11.000		Canzone sui titoli di testa <i>Nacidos para cantar</i> (Violeta Rivas-Enrique Guzmán)	
0.01.00				
0.02.00				
0.03.00		00:02:28.000		
0.04.00	00:04:08.000		Canzone <i>Pícara</i> (Enrique Guzmán)	
0.05.00				
0.06.00				
0.07.00		00:06:21.000		
0.08.00	00:08:36.000		Canzone <i>Vivo por ti</i> (Violeta Rivas)	
0.09.00				
0.10.00				
0.11.00	00:11:04.000	00:11:28.000	Musica Guit. Elettr. staccato.	
0.11.00	00:11:41.000	00:11:54.000	Musica extra-diegetica.	
0.12.00	00:12:58.000		Canzone <i>No quiero</i> - TNT	
0.13.00				
0.14.00		00:13:10.000		
0.15.00	00:15:51.000	00:15:53.000	Musica extra-diegetica. Vibrafon	
0.16.00	00:15:54.000		Musica (3-3-2)	
0.17.00		00:16:17.000		
0.18.00				
0.19.00				
0.20.00				
0.21.00				
0.22.00	00:22:17.000		Canzone <i>El muro</i> .	
0.23.00				
0.24.00				
0.25.00		00:23:57.000		

0.26.00

00:26:42.000 00:26:53.000

Strumentale extra-diegetica

0.27.00

0.28.00

00:28:55.000 00:29:22.000

Strumentale extra-diegetica.

0.29.00

00:29:23.000

00:29:53.000

0.30.00

0.31.00

0.32.00

0.33.00

0.34.00

0.35.00

00:35:06.000

Canzone *Nada especial*

0.36.00

0.37.00

00:37:00.000

00:37:42.000

Strumentale, diegética.

0.38.00

0.39.00

00:39:10.000

fonde con Musica extra-diegetica.

00:39:35.000

0.40.00

00:40:00.000

torna Musica del club.

0.41.00

0.42.00

0.43.00

0.44.00

00:44:19.000

Canzone *Por favor un tango*

0.45.00

0.46.00

00:46:50.000

0.47.00

0.48.00

0.49.00

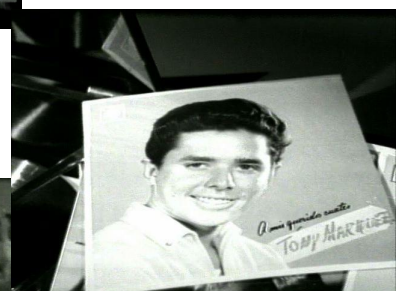
0.50.00

0.51.00

Consultorio "psichiatra"



Interiore night club





0.52.00

00:52:10.000

0.53.00

0.54.00

0.55.00

00:55:17.000

0.56.00

0.57.00

00:57:07.000

0.58.00

0.59.00

1.00.00

01:00:14.000

1.01.00

01:01:29.000

1.02.00

1.03.00

01:03:45.000

1.04.00

1.05.00

01:05:24.000

1.06.00

1.07.00

1.08.00

1.09.00

1.10.00

1.11.00

01:11:22.000

1.12.00

01:12:22.000

1.13.00

1.14.00

1.15.00

01:15:25.000

1.16.00

1.17.00

1.18.00

1.19.00

1.20.00

Canzone *Ma Vie* (Juan Ramón)

Canzone *Maravillosamente*  
(E. Guzmán/Juan Ramón).

Canzone *Dímelo, dímelo*  
(E. Guzmán/V. Rivas)











Canzone *Llévame, llévame* (TNT)

Strumentale, extra-diegetica

Strumentale extra-diegetica

Pianoforte  
Brindisi de *La Traviata* (V.Rivas).

Cambia a Musica ballabile  
Canzone *Acompáñame*  
(E. Guzmán/TNT/V. Rivas)



set cinematogr..

Interiore pensione

1.21.00

01:21:36.000 01:21:53.000

Strumentale extra-diegetica.

1.22.00

01:22:04.000

Strumentale

01:22:32.000

(reminiscencias de *Mi Buenos Aires Querido*)

1.23.00

1.24.00

1.25.00

01:25:43.000

Strumentale. Órgano.

1.26.00

01:26:44.000

1.27.00

01:27:54.000

Canzone

1.28.00

1.29.00

01:29:47.000

1.30.00

01:30:02.000

Canzone *Algo mágico* (E.G/V.R)

*Nacidos para cantar.*

1.31.00

1.32.00

1.33.00

1.34.00

01:33:43.000



	inizio cue	fine cue	musica	STILL
0.00.00	00:00:03.000		Canzone	
0.01.00			<i>El extraño de pelo largo</i>	
0.02.00			versione orchestra con coro	
0.03.00				
0.04.00		0.04.03	fade out musica sotto dialogo	
0.05.00				
			Musica Beat inglese	
0.06.00	0.06.07	0.06.50	Diegetica su immagine giradischi	
	0.06.53		Canzone Litto Nebbia (Felix)	
0.07.00		0.07.25		
	00.00.07.36.000	0.07.40	suoni sul personaggio Electron	
0.08.00	00.00.07.56.000		Basso elettrico. Canta Owe Monk in inglese	
	00.00.08.28.000		Accordo di piano. Immagine strumento.	
0.09.00		00.00.08.42.000	Interruzione brusca, entra padre del pianista.	
	00.00.09.39.000		Musica jazz. Immagine giradischi 45 giri	
0.10.00		00.00.10.03.000		
0.11.00				
0.12.00	00.00.12.10.000		Frase bandoneón, cartello casa di pegni.	
		00.00.12.23.000	Percussione e piano. Casa strumenti.	
	00.00.12.49.000		Melodia <i>Rosemary</i> in chitarra solista.	
0.13.00		00.00.13.11.000		
	00.00.13.12.000		Canta melodia <i>Rosemary</i> senza parole	
		00.00.13.45.000		
0.14.00	00.00.14.25.000		Rhythm 'n blues in discoteca.	
0.15.00				
	00.00.15.41.000		Musica extra-diegetica scena in macchina	
0.16.00	00.00.16.29.000		Benny e ragazza negozio dischi	
	00.00.16.40.000		Prove del gruppo. Diegética.	
0.17.00		00.00.17.33.000		
0.18.00	00.00.18.46.000		intonando chitarra - esterni	
0.19.00		00.00.19.15.000	Cartello "La joven guardia"	
	00.00.19.29.000		Prove della canzone	
0.20.00			<i>El extraño de pelo largo</i>	
0.21.00	00.00.21.03.000		Gruppo Trocha Angosta	
			<i>Caballos verdes.</i>	
0.22.00				
0.23.00				
	00.00.23.35.000		<i>Rosemary</i> con testo. Litto Nebbia.	
0.24.00				
		00.00.25.43.000		
0.25.00	00.00.25.51.000		Pittura fresca.	
0.26.00			<i>El extraño...</i> in inglese	
		00.00.27.25.000	Cut a dialogo.	
0.27.00				



0.28.00	00.00.28.37.000	
0.29.00	00.00.29.46.000	
0.30.00		
0.31.00		
0.32.00	00.00.32.07.000	
0.33.00		
0.34.00	00.00.34.39.000	
0.35.00		
0.36.00		
0.37.00		
0.38.00	00.00.38.41.000	
0.39.00	00.00.38.53.000	
0.39.00	00.00.39.27.000	
0.40.00		
0.41.00	41.00.00	
0.42.00	00.00.41.11.000	
0.43.00	00.00.43.06.000	
0.44.00		
0.45.00	00.00.45.24.000	
0.46.00		
0.47.00	00.00.47.31.000	
0.48.00	00.00.47.57.000	
0.49.00	00.00.49.00.000	00.00.49.07.000
0.49.00	00.00.49.29.000	
0.50.00	00.00.49.51.000	
0.51.00	00.00.50.18.000	00.00.51.34.000
0.52.00	00.00.51.58.000	
0.53.00		00.00.53.43.000
0.54.00	00.00.53.45.000	
0.55.00	00.00.55.04.000	

Piano tipo lounge music.

Canzone *Otra vez en la vía*  
(inglese e spagnolo)  
festa mansione di lusso



Musica extra-diegetica  
*Mujer de los mil días*  
orchestrale  
cantata



Fine Mujer...

Musica "barroca" con strumenti elettrici  
Rhythm 'n blues lo stesso brano.



*Mujer de los mil días* versione gruppo rock.



Canzone



Extra diegetica



Musica jingle  
su immagine registratore a nastro  
Jingle cantato

*Vas a morir hijo del diablo*  
La joven guardia

Musica tango  
*Cortate el pelo muchacho.*  
Nacha Guevara.

La Botica del Angel



0.56.00	00.00.56.17.000
0.57.00	
0.58.00	00.00.58.05.000

Soy igual a los demás.  
La joven guardia.



1.00.00	00.01.00.10.000
1.01.00	00.01.00.42.000
1.02.00	00.01.02.02.000
1.03.00	00.01.02.13.000
1.04.00	00.01.03.53.000
1.05.00	
1.06.00	
1.07.00	00.01.07.48.000

Canta Lito Nebbia alla radio che si vede  
cambia a musica extradiegetica



1.08.00	00.01.08.32.000
1.09.00	
1.10.00	00.01.09.06.000
1.11.00	00.01.11.54.000
1.12.00	
1.13.00	
1.14.00	00.01.14.26.000
1.15.00	00.01.14.36.000

Fade out  
Lito Nebbia Mix di canzoni

extra diegetica

cambia a ritmo ternario.



1.16.00	
1.17.00	00.01.17.38.000
1.18.00	00.01.19.11.000
1.19.00	00.01.19.12.000
1.20.00	00.01.20.47.000
1.21.00	00.01.21.25.000

Lito Nebbia canta

La joven guardia.

cambia a extradiegetica

Extradieg - Bossa nova

Musica organo - immagine altare chiesa

extradiegetica  
aeroporto



1.23.00	00.01.21.31.000
1.24.00	00.01.23.37.000
1.25.00	00.01.24.03.000
1.26.00	00.01.24.35.000

Lito Nebbia. La calle me conoce más que tú.

parte B El extraño...orchestra e coro

Musica strumentale



Fine.

### **Uruguay: ascoltare l'identità attraverso la musica nel cinema**

Per dare completezza al panorama regionale del Río de la Plata, delimitato dalle due città capitali site ai lati delle rive del fiume che divide i due paesi, si offrirà un breve panorama dello sviluppo delle manifestazioni culturali e artistiche, in particolare musica e cinema, in Uruguay. In particolare, ci concentreremo sul rapporto tra queste occorrenze culturali e il processo di costruzione identitaria, in un contesto caratterizzato da circostanze geopolitiche e variabili economiche che configurano, lungo la storia, un particolare profilo culturale che ha avuto un'incidenza di rilievo a livello rioplatense e latinoamericano. In questo contesto, verrà analizzato un recente film documentario musicale, *Hit* (2009), a nostro avviso rappresentativo dei rapporti tra la creazione musicale, la sua ricezione e l'identità culturale .

## 1. Un piccolo territorio in mezzo a due giganti

Prima di addentrarsi nelle questioni artistiche e culturali delle quali ci occuperemo, è necessario comprendere le circostanze dalle quali scaturisce questo piccolo paese “cerniera”, stretto tra due “colossi”, Brasile e Argentina, che è stato, secondo certe linee storiografiche, “inventato” dall’impero britannico per questioni di equilibrio geo-politico regionale ai tempi dell'affermazione dei nuovi stati sorti dalle guerre d'indipendenza. Ci interessano soprattutto le conseguenze culturali della creazione di un piccolo stato-nazione e le condizioni che danno vita ai tentativi di costruzione di un’identità propria.

A questo proposito, occorre segnalare che uno dei principali dibattiti “nella considerazione del 'problema' della nazione tra gli uruguaiani”, sia stato quello storiografico “intorno alla nascita dell'Uruguay come Stato indipendente”<sup>400</sup>. Questa problematica incontra, dalla prospettiva dell’interpretazione politica della storia, almeno due posizioni chiaramente distinte: da una parte le correnti più nazionaliste, che difendono la tesi di un sentimento indipendentista preesistente, associato all'area geografica della “Banda Oriental”<sup>401</sup>, considerata come un’unità territoriale e culturale, sentimento che sarebbe confluito “naturalmente” nella creazione di uno stato autonomo; l'altra posizione, invece, considera che tale creazione sia stata principalmente la conseguenza dell'intervento diplomatico inglese per difendere i propri interessi economici nella regione mediante la creazione artificiale di uno “stato cuscinetto”<sup>402</sup> tra le due potenze regionali.

---

<sup>400</sup> Cfr.: Caetano, Gerardo. 1990. *Notas para una revisión histórica sobre la cuestión Nacional en el Uruguay*. Montevideo: CLAEH.

<sup>401</sup> Questo nome veniva dato al territorio attualmente occupato dall'Uruguay, data la sua localizzazione sulla riva est del fiume Uruguay.

<sup>402</sup> Vengono definite come “stati cuscinetto” (in spagnolo “Estado colchón” o “Estado tampón”) le nazioni situate in mezzo a paesi in conflitto.

Questo dibattito attraversa la storia politica e culturale dell'Uruguay al punto da costituire, nella prospettiva di molti analisti, un “trauma della nascita”<sup>403</sup> che condiziona, in un senso o nell'altro, lo sviluppo di un sentimento di appartenenza e la definizione di una propria identità autonoma, costituita dall'interno e non dal peso dei condizionamenti esterni.

### **1.1 Le origini della “República Oriental del Uruguay”<sup>404</sup>**

Nei primi decenni del XIX secolo, parallelamente alle guerre indipendentiste, e nel periodo immediatamente successivo all'uscita di scena della Spagna dal territorio sudamericano, gravitano fortemente sul nuovo scenario geopolitico locale gli interessi degli imperi britannico e luso-brasiliano<sup>405</sup> per i quali risulta rilevante il controllo dei porti di Montevideo e Colonia del Sacramento, strategicamente collocati sulla riva orientale del Río de la Plata, in modo da fare contrappeso al crescente potere economico e politico di Buenos Aires, capitale delle allora denominate “Province Unite del Río de la Plata”, resesi di recente indipendenti dalla Spagna.

La regione si trovava coinvolta in permanenti scontri tra i “caudillos”<sup>406</sup> delle diverse regioni e province del paese, che rivendicavano la loro autonomia dal potere centrale, in rappresentanza degli interessi dei settori rurali, contrapposti a quelli della città. In questo contesto si producono numerose alleanze transitorie, tradimenti e spostamenti nelle posizioni di potere e nei rapporti tra le diverse province della regione e la capitale. In particolare, emerge un ampio movimento che si denominò “Liga Federal”, sotto la guida del militare montevideano José Gervasio Artigas, che godeva

---

<sup>403</sup> Caetano. Op.cit. Pag. 64.

<sup>404</sup> È questa la denominazione ufficiale del paese, sancita dalla costituzione dell'anno 1830.

<sup>405</sup> Il Brasile si era emancipato dal Portogallo mediante il trattato di Rio de Janeiro che mise fine alla sua guerra d'indipendenza. In quel momento, assunse l'entità politica di “Império do Brasil”, governato dagli imperatori Pedro I e Pedro II fino al 1889, per poi trasformarsi in Repubblica.

<sup>406</sup> “Caudillos” vengono chiamati i leader delle fazioni politiche che combattevano per il controllo dei territori.



di grande prestigio per la sua partecipazione vittoriosa alle battaglie contro gli eserciti della Spagna nella guerra per l'indipendenza regionale.

Artigas, nato nel 1764 in seno a una famiglia montevideana di origini aristocratiche, cresce in campagna, nei possedimenti di suo padre, in stretto contatto con i contadini e gli indiani Charrúas e Guaraníes<sup>407</sup>, frequenta una scuola francescana, e, in seguito, riceve un'istruzione militare, formandosi ideologicamente nei contenuti liberali della Costituzione degli Stati Uniti e sulle opere di Jean-Jacques Rousseau.

I seguaci di Artigas e la Liga Federal si oppongono alla centralità della capitale e riescono a riunire e controllare una vasta e ricca regione, oltre a contare sull'appoggio dei settori popolari e degli intellettuali progressisti dell'epoca.



Territori controllati dalla “Liga Federal” capeggiata da José Artigas.

(Fonte: Istituto Artiguista dell'Uruguay)

Queste profonde divisioni tra le diverse fazioni locali, risultanti da conflitti di interesse economico e divergenze nelle posizioni ideologiche, si manifestavano sia sul terreno politico che su quello bellico. In questo conflittivo contesto, Artigas viene più volte tradito, sia da Buenos Aires che dagli altri “caudillos” e, finalmente, il suo progetto di una ampia federazione regionale, fondata su principi democratici, viene sconfitto; per questo motivo si ritira nel 1820 in esilio volontario in Paraguay, dove rimarrà definitivamente, senza più intervenire in questioni politiche, fino alla sua morte avvenuta nel 1850.

---

<sup>407</sup> Sulle popolazioni indigene dell'Uruguay si veda il capitolo introduttivo.

Nel frattempo scoppia, nel 1825, la guerra che oppone Buenos Aires al Brasile per il dominio della “Banda Oriental”; questa circostanza viene sfruttata dalla diplomazia inglese che interviene dietro le quinte sulle varie parti in conflitto, sbilanciando a proprio vantaggio gli equilibri geo-politici che finiscono per favorire la creazione di un piccolo stato, indipendente sia da Buenos Aires che dai lusitano-brasiliani.

José Gervasio Artigas, durante la sua carriera, aveva difeso l’idea dell’universalità dell’educazione, senza distinzioni etniche né di classe sociale, e aveva anche tentato di creare riserve indigene autonome, governate dai suoi abitanti; la sua dottrina - raccolta negli scritti che dettava ai suoi segretari - è ritenuta un patrimonio della nazione uruguaiana<sup>408</sup>, ma gli ideali democratici delle sue proposte politiche resteranno soltanto sulla carta: le sue idee rivoluzionarie sull’espropriazione delle terre ai “cattivi europei e peggiori americani”<sup>409</sup> da spartire tra i contadini poveri - che lo seguivano all’insegna delle sue parole d’ordine “i più infelici saranno i più privilegiati” - non verranno mai applicate e il potere resterà nelle mani dei potenti.

Eppure, curiosamente, anche se in vita questo interessante eroe ottocentesco fu pienamente sconfitto, la sua figura è rimasta nell’immaginario nazionale uruguaiano come un simbolo patrio che ostentano e adattano alla propria ideologia tanto i movimenti rivoluzionari di sinistra del XX secolo, quanto i militari golpisti di destra. Ufficialmente, in Uruguay, Artigas è considerato “il padre della patria” ma, in vita, egli non tornò più nemmeno in visita in quello Stato che, infine, fu fondato nel 1828 senza la sua approvazione.

---

<sup>408</sup> I documenti originali relativi al periodo artiguista della storia uruguayana sono stati trascritti e raccolti in 37 volumi conservati nel “Archivo Artigas”, creato per legge nel 1944 e depositati nell’Archivio Generale della Nazione (AGN, Uruguay). L’indice dei documenti è consultabile in: <http://www.agn.gub.uy/pdf/indice.pdf>.

<sup>409</sup> Celebre frase di Artigas, contenuta nella dichiarazione denominata “Reglamento de Tierras” (1815), mediante il quale dovevano essere distribuiti i latifondi incolti tra le famiglie disposte a renderli produttivi. Cfr.: Caetano, Gerardo, e Ana Ribeiro, coord. 2015. *Tierras, reglamento y revolución. Reflexiones a doscientos años del reglamento artiguista de 1815*. Montevideo: Planeta.

D'altra parte, vengono date diverse letture storiche anche alle circostanze in cui avvenne la nascita dello Stato-nazione uruguayano: ci fu veramente una volontà independentista in questo territorio, separato dal resto della “Liga Federal”? Oppure si costruì il mito della nazionalità e dell'indipendenza per giustificare a posteriori la nascita artificiale di uno stato cuscinetto tra due potenze?

È importante segnalare che la diplomazia inglese applicò nell'Ottocento la politica di favorire la creazione di piccoli stati in molte regioni del pianeta, allo scopo di mantenere il controllo dei suoi interessi economici, in modo diretto o indiretto, nella vastissima estensione del suo impero coloniale.<sup>410</sup>

Queste circostanze in cui avviene la “nascita” dell'Uruguay, sono determinanti nell'analisi del problema dell'identità culturale nazionale di questo piccolo paese sudamericano e le condizioni del suo peculiare sviluppo successivo, le cui caratteristiche lo differenziano fino ai nostri giorni, in alcuni aspetti, dal resto dell'America Latina, sia sul piano della realtà che nell'immaginario collettivo locale.

## **1.2 Flussi migratori**

La crescita della popolazione negli anni immediatamente successivi all'indipendenza è sorprendente: nel 1830 l'Uruguay contava appena 70.000 abitanti, nel 1875 erano già 450.000, e nel 1900 arrivarono al milione. La popolazione si moltiplicò per quattordici in soli settant'anni. Questi tassi di crescita non sono raggiunti da nessun altro paese sudamericano: in essi confluiscono un indice di natalità del 40/50 per ogni mille abitanti, unito a una bassa mortalità, ma “il fattore determinante della rivoluzione demografica fu l'immigrazione europea [...] che lo portò nel XX secolo a essere uno dei primi paesi europeizzati dell'America Latina”.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Si veda, tra i numerosi testi in proposito: Hobsbawm, Eric John. 2007. *Imperialismi*. Milano: Rizzoli. Wende, Peter. 2009. *L'Impero britannico storia di una potenza mondiale*. Torino: Einaudi.

<sup>411</sup> Cfr.: Barrán, José Pedro. 1995. «El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX». Red Académica Uruguaya (website). <https://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm>

Come si è già accennato nel capitolo introduttivo, un'altra caratteristica dell'Uruguay riguarda le sopravvivenze della componente etnico-culturale indigena che, a differenza di altre regioni sudamericane, risulta poco rilevante nella conformazione del profilo culturale che definisce i caratteri nazionali, almeno dal punto di vista della storia ufficiale. Non è estranea a questa circostanza la sconfitta di Artigas, che aveva sempre protetto i diritti degli indigeni. Uno degli esecutori del citato massacro di "Salsipuedes" nel 1831, il generale Fructuoso Rivera, era stato fra quelli che tradirono Artigas prima del suo esilio definitivo.

Nella conformazione culturale dell'Uruguay, quindi, le tracce della componente etnica indigena saranno rilevabili quasi unicamente nelle voci della lingua guaraní<sup>412</sup> associate alla nomenclatura di luoghi, piante e animali autoctoni. Come segnalano unanimemente gli studi etnografici in generale, e musicologici in particolare, non si trovano indizi di presenza indigena nella conformazione del folklore musicale della regione culturale alla quale appartiene l'Uruguay, insieme al sud brasiliano e al litorale occidentale argentino.

Diverso è il caso dell'incidenza culturale africana, particolarmente nelle musiche ricreate dagli schiavi e i loro discendenti, soprattutto a Montevideo, che daranno luogo al cosiddetto *candombe*<sup>413</sup>, una manifestazione dalle caratteristiche ritmiche, coreografiche e organologiche ben definite che si afferma nei quartieri ad alto componente *afro* della città, e costituisce un genere originale e indissolubile dall'insieme delle manifestazioni folkloristiche uruguaiane. Nel suo posteriore sviluppo il *candombe*, senza perdere la sua specificità, si intreccia - soprattutto a

---

<sup>412</sup> Il guaraní è la lingua degli indigeni originari dell'attuale zona occupata dal Paraguay, a nord dell'Argentina e dell'Uruguay. Queste popolazioni erano state evangelizzate dai missionari gesuiti e abitavano pacificamente in piccoli villaggi denominati "riduzioni", ma questi vennero distrutti dalle aggressioni degli schiavisti e dalle guerre. Gli abitanti delle missioni si sparsero nei territori della regione, passando a costituire le fasce più povere della società. Per un approfondimento della tematica guaranítica si veda in italiano: Romanato, Gianpaolo. 2008. *Gesuiti, guaraní ed emigranti nelle riduzioni del Paraguay*. Ravenna: Longo.

<sup>413</sup> Ferreira, Luis. 1997. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue Sepé.

livello ritmico - con le musiche popolari provenienti da altre fonti, con le quali si produce una serie di fusioni in vari momenti della storia dei diversi generi musicali, incluso il beat, il rock, il jazz e la canzone popolare.

Al di là di queste particolarità, resta comunque fondamentale, nel crogiuolo etnico dell'Uruguay, tanto come in Argentina, il peso della cultura di origine europea, sia per quanto riguarda le origini che per i successivi sviluppi e influssi delle correnti migratorie che, al loro arrivo nella regione del Río de la Plata, sceglievano di sbarcare nel porto di Montevideo o in quello di Buenos Aires.

### **1.3 Identità per volontà, per necessità o per caso.**

Se pensiamo all'identità in quanto processo permanente di costruzione culturale, come è stato esposto nelle questioni preliminari, risulta inevitabile porsi riguardo l'Uruguay alcune domande, e ipotizzare possibili risposte. In primo luogo: è esistita la volontà di costruire un'identità nazionale propria? È probabile che questa volontà sia esistita in qualche momento storico<sup>414</sup> ma è lecito domandarsi: a partire da quali presupposti? A partire da quali eventuali tratti distintivi? Erano questi elementi definiti a priori della nascita ufficiale dello Stato?

Una seconda serie di domande riguarda la possibilità di considerare la necessità di dare una determinata forma o rielaborare e reinventare dei contenuti preesistenti, con lo scopo di affermare e legittimare l'esistenza di un piccolo stato-nazione, creato d'altronde artificialmente a causa di vicissitudini geo-politiche congiunturali.

Come terza ipotesi, si può pensare a certe dinamiche culturali scaturite dalle situazioni specifiche, per esempio i termini in cui si sviluppano e organizzano all'interno delle frontiere nazionali, anche amministrativamente, la circolazione dei beni materiali e immateriali e le attività culturali, una volta stabilite le linee divisorie

---

<sup>414</sup> Cfr.: Caetano. Op. cit. Pag. 63.

che “rinchiudono” e separano la gestione amministrativa statale dell’Uruguay tra il Brasile a Nord e a Est, e l’Argentina a Ovest e a Sud.

In ogni caso, è necessario osservare le caratteristiche culturali identitarie dell’Uruguay come nazione, in quanto conseguenza oggettiva della creazione di un territorio la cui amministrazione rimase al di fuori tanto delle province unite che diedero vita alla Repubblica Argentina come Stato Federale, da un lato, quanto dai denominati “Stati Uniti del Brasile” dall’altro (tenendo conto che con quest’ultimo esiste, inoltre, l’ulteriore barriera della differenza linguistica tra lo spagnolo e il portoghese).

Il peso di questa realtà è riscontrabile in una delle caratteristiche che emergono dalla revisione della produzione letteraria e saggistica nazionale: la permanente preoccupazione sull’esistenza stessa dell’Uruguay, la sua sussistenza economica, i suoi vincoli con i paesi vicini ma anche con il resto del continente e del mondo, la necessità di definirsi tanto dall’interno quanto dal riconoscimento esterno. Percorrendo la produzione intellettuale dei principali pensatori nazionali (filosofi, storici, scrittori) troviamo titoli di libri assai significativi: *El Uruguay como problema*, *¿Orientales o Uruguayos?*, *La cultura nacional como problema*, *Identidades sociales y cultura política en Uruguay. Discusión de una hipótesis*, *La independencia uruguaya como problema*, *El Uruguay de veras*, *Un país obsesionado por su afuera*, etc.<sup>415</sup> La lista potrebbe continuare, dato che questa preoccupazione attraversa l’intero XX secolo e si proietta nell’attualità e che - cosa più rilevante per noi in questa sede - la “questione

---

<sup>415</sup> Methol Ferré, Alberto. 2015. *El Uruguay como problema*. 5ª ed. Montevideo: Editorial Hum.

Vidart, Daniel. 2012. *Uruguayos: quiénes somos, cómo somos, dónde estamos*. Montevideo: Ediciones B.

Sambarino, Mario. 1970. *La cultura nacional como problema*. Montevideo: Nuestra Tierra.

Real de Azúa, Carlos. 2007. *El impulso y su freno: tres décadas de Batllismo y las raíces de la crisis uruguaya : y otras páginas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Beisso, Rosario, e José Luis Castagnola. 1987. «Identidades sociales y cultura política en el Uruguay. Discusión de una hipótesis». *Cuadernos del CLAEH* 12 (44): 9–18.

Lockhart, Washington. 1969. *El Uruguay de veras*. Montevideo: Arca.

Panizza, Francisco, e Carlos Muñoz. 1989. «Partidos políticos y modernización del Estado». In *Los Partidos Políticos de cara al 90*. Montevideo: FCU-FESUR.

nazionale” comporta evidenti conseguenze sulla produzione artistica e culturale, sulla cinematografia, sulla musica, insomma, più in generale, sulla necessità della costruzione simbolica di oggetti portatori di identità e sulla ricerca permanente di elementi per riaffermare la propria esistenza, identificarsi, documentare la propria storia e, eventualmente, inventarla.

Come afferma Stuart Hall:

Le identità nascono dalla narrativizzazione del sé, ma la natura necessariamente finzionale di questo processo non mina in nessun modo la sua efficacia discorsiva, materiale o politica, anche se l'appartenenza, la “sutura nella storia” attraverso cui le identità hanno origine, si trova, in parte, nell'immaginario (e nel simbolico) ed è dunque costruita, in parte, nella fantasia, o per lo meno all'interno di un campo fantasmatico.<sup>416</sup>

La questione dell'identità nazionale, e del nazionalismo, è stata affrontata da Benedict Anderson nel celebre libro *Comunità immaginate-Origini e diffusione dei nazionalismi*, nella cui introduzione leggiamo:

Ci sembra che le nazioni siano sempre esistite. Ma così pensando cadiamo nella trappola che la nazione stessa ci tende [...] Non ci accorgiamo che un modo tipico con cui la modernità produce il domani è quello di costituirsi uno ieri. Plasmare il nuovo inventando una tradizione. Si crea una comunità inedita immaginando di appartenere a una remota e dimenticata [...] Chiedersi da chi, e quando, e come, la nazione sia stata *immaginata* impone un mutamento prospettico che rende visibili fenomeni che prima non percepiamo.<sup>417</sup>

Ernest Gellner, citato da Anderson, afferma che “Il nazionalismo non è il risveglio delle nazioni all'autocoscienza: esso inventa nazioni là dove esse non esistono”<sup>418</sup>, anche se Anderson sottolinea come un errore il fatto di assimilare il

---

<sup>416</sup> Hall, Stuart. 2002. «A chi serve l'identità?» In *Spettri del potere: ideologia identità traduzione negli studi culturali*, a cura di Cinzia Bianchi, Cristina Demaria, e Siri Nergaard, 129–54. Roma: Meltemi. Pag. 134.

<sup>417</sup> D'Eramo, Marco. 1996. «Chissà se capiranno». In *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, di Benedict Richard O'Gorman. Anderson, Marco D'Eramo, e Marco Vignale, 7–13. Tempo e democrazia. Roma: Manifestolibri. Pag. 7.

<sup>418</sup> Cfr.: Gellner, Ernest. 1972. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson.  
Gellner, Ernest. 1987. *Culture, identity, and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

termine “invenzione” ai concetti di “fabbricazione e falsità”, piuttosto che a “immaginazione e creazione”. Per quanto riguarda il rapporto con i prodotti culturali, aggiunge:

In un’epoca in cui così spesso intellettuali progressisti e cosmopoliti (soprattutto in Europa?) insistono sul carattere quasi patologico del nazionalismo, sul suo radicarsi nella paura e nell’odio per l’«Altro», e sulle sue affinità con il razzismo, è bene ricordare che le nazioni suscitano amore, e spesso amore pronto al sacrificio. I prodotti culturali del nazionalismo (poesia, letteratura, musica e arti plastiche) illustrano quest’amore in centinaia di forme e stili diversi.<sup>419</sup>

#### **1.4 Frontiere nazionali e frontiere culturali. Punti di vista e punti d’ascolto**

Come affermato unanimemente dai principali musicologi, sia argentini che uruguaiani (Carlos Vega, Lauro Ayestarán, Coriún Aharonián)<sup>420</sup>, le frontiere culturali e musicali non necessariamente coincidono con le frontiere nazionali. Infatti, l’Uruguay condivide forti elementi culturali in generale, ed elementi del folklore musicale in particolare, sia con ampie regioni argentine della Pampa e del Litoral<sup>421</sup>, quanto con lo stato brasiliano limitrofo del Rio Grande do Sul.

Eppure, dal momento in cui si stabilizzano le frontiere politiche tra gli stati - e si modificano le modalità della circolazione dei beni culturali immateriali e dei suoi portatori - i creatori e gli interpreti popolari, musicisti suonatori e cantori, cominciano

---

<sup>419</sup> Anderson, Benedict, Marco D’Eramo, e Marco Vignale. 1996. *Comunità immaginate : origini e diffusione dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri. Pag.145

<sup>420</sup> Aharonián, Coriún. 2007. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: EUM-UdelaR; CSEP-UdelaR. Ayestarán, Lauro. 1997. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.

Vega, Carlos. 1941. *La Música Popular Argentina: Canciones y Danzas Criollas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. Universidad de Buenos Aires.

<sup>421</sup> È importante segnalare che questi territori formavano parte della “Liga Federal” (si veda la mappa nel parag. 1.1 di questo capitolo) capeggiata da Artigas nell'Ottocento, periodo nel quale si sedimentano le forme musicali folkloriche autoctone di tutta la regione, indipendentemente dalla successiva costruzione delle frontiere politiche nazionali.



a sviluppare, in parallelo all'affermazione della nazionalità nascente, caratteristiche locali proprie che rafforzano i vincoli di appartenenza territoriali, proiettando sugli oggetti culturali le necessità simboliche di identificazione.

Questo tipo di dinamiche sono verificabili anche in altri contesti storici e geografici, come segnalato anche da Connel e Gibson in *Sound Tracks-Popular Music, Identity and Place* in rapporto specifico alla funzione della musica in questi processi:

Gli stati-nazione sono sempre stati costruiti socialmente, questo è contingente a particolari epoche, ed è il risultato di pratiche deliberate da parte dei leader di stato e degli analisti strategici per 'creare' un senso di comunità all'interno dei confini (spesso arbitrari) della nazione. Lo stato-nazione era una 'comunità immaginata', che operava su uno spazio geografico, con un senso di unità creato attraverso le istituzioni nazionali (strutture legali, polizia, burocrazia) e attraverso una varietà di mezzi culturali, che tentavano di radicare il senso dell'unità entro i suoi confini e mantenere la logica della sua esistenza separata dalle unità territoriali vicine [...]. Al centro di tutto questo c'erano caratteristiche come le lingue nazionali, sebbene raramente fossero uniformi in tutto il territorio, ma molte altre forme culturali sono state impiegate per 'creare' nazioni con un senso di comunità e unità. La musica, al fianco delle tradizioni artistiche nazionali, delle religioni comuni, dell'identità etnica e di una serie di simboli visivi (bandiere, emblemi, stemmi, valuta, polene), è radicata nella creazione (e nel mantenimento costante) della nazione. La musica è stata utilizzata in una varietà di contesti politici legati alla costruzione e al mantenimento dell'identità nazionale.<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> "Nation-states have always been socially constructed, that is contingent to particular epochs, and the result of deliberate practices on the part of state leaders and strategic analysts to 'create' a sense of community within the nation's (often arbitrary) borders. The nation-state was an 'imagined community', which operated over geographical space, with a sense of unity created through national institutions (legal structures, police, bureaucracy) and through a variety of cultural means, which attempted to entrench the sense of unity within its borders and maintain the logic of its separate existence from neighbouring territorial units [...]. Central to this were such features as national languages, though these were rarely uniform throughout the territory, but many other cultural forms have been employed to 'create' nations with a sense of community and unity. Music, alongside national artistic traditions, common religions, ethnic identity and a range of visual symbols (flags, emblems, crests, currency, figureheads), is embedded in the creation of (and constant maintenance of) nationhood. Music has been used in a variety of political contexts related to the construction and maintenance of national identity [...]"

Connell, John, e Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks : Popular music, identity and place*. London: Routledge. Pagg.117-118.

In particolare gli inni nazionali, e i canti politici (come la canzone “A redoblar”, che analizzeremo in seguito) compiono, insieme all’idioma, la funzione di rafforzamento fisico del senso di comunità:

Esiste un particolare genere di comunità contemporanea che può essere suggerita solo dalla lingua, soprattutto nella forma di poesie e canzoni. Prendete, ad esempio, gli inni nazionali cantati nelle festività nazionali. Non importa quanto banali siano le parole e mediocre la musica, in queste canzoni si prova sempre una sensazione di simultaneità. Nello stesso identico momento, individui completamente estranei tra loro uniscono le stesse parole alla stessa melodia. L’immagine: totale consonanza. Cantare la *Marsigliese*, *Waltzing Matilda* o *Indonesia Raya* offre un’occasione di consonanza, di una realizzazione fisica echeggiata della comunità immaginata (così come avviene nell’ascoltare, e magari ripetere a bassa voce, la lettura di una poesia cerimoniale).<sup>423</sup>

Successivamente, con l’avvento della radio in un primo momento, e poi del disco, aumentano gli scambi e i mutui influssi stilistici, in particolare tra Buenos Aires e Montevideo, inquadrati nei rapporti che si stabiliscono tra le due città a partire dalle molte caratteristiche comuni, ma tenendo conto anche delle diverse dimensioni che determinano grandi asimmetrie nelle possibilità di successo professionale dei musicisti uruguaiani che, in molti casi, emigrano dalla piccola Montevideo alla grande città argentina in cerca di un mercato al quale devono adattare le loro proposte.

In questo modo, ad esempio, possiamo trovare che un genere musicale condiviso, come la “milonga”, diventa “milonga pampeana” o “milonga oriental” a partire da sfumature interpretative, diverse velocità di esecuzione, inflessioni particolari del linguaggio, etc. Oppure un fenomeno dalle grandi dimensioni, come è il caso del tango, la cui genesi si produce nei sobborghi di Buenos Aires, ma nel cui sviluppo partecipano intensamente musicisti uruguaiani<sup>424</sup>, al punto da trasformare

---

<sup>423</sup> Anderson, D’Eramo, e Vignale. Op.cit. Pag.148.

<sup>424</sup> Si pensi, ad esempio, che uno dei tanghi più famosi a livello mondiale “La cumparsita”, è stato scritto da un compositore uruguaiano (Gerardo Matos Rodriguez, 1897-1948), un dettaglio che non viene mai menzionato fuorché in Uruguay, mentre il brano viene solitamente associato al “tango argentino”.

quasi in una questione di stato l'appassionata discussione sulla nazionalità del massimo esponente del tango, il mitico Carlos Gardel<sup>425</sup>.

Su questa stessa linea, in tempi più recenti, sono sorte anche delle discussioni sull'appropriazione del *candombe* da parte degli argentini, che l'hanno adottato a partire dalle migrazioni di suonatori afromontevideani attraverso il Río de la Plata<sup>426</sup>.

Queste dinamiche comportano delle conseguenze sul piano del profilo identitario che si riflette sui prodotti quando sono destinati solo al pubblico strettamente locale, così come le trasformazioni che possono subire, derivate dai movimenti di andata e ritorno tra le due rive del Río de la Plata. In linea generale, si osservano due comportamenti caratteristici: un frequente adattamento delle proposte destinate al grande pubblico argentino che comporta una minore accentuazione delle peculiarità stilistiche più associate a elementi di località e nazionalità, fattore dal quale deriva un certo condizionamento in funzione dell'obiettivo di raggiungere maggiori gradi di comunicazione oltre frontiera; dall'altro lato, è possibile osservare una maggiore libertà estetica nell'elaborazione di proposte innovatrici, quando queste sono destinate esclusivamente all'ambito locale, in quanto le ridotte dimensioni del mercato uruguayano non modificano radicalmente le possibilità quantitative di successo, vendita dischi, etc. Localmente questi fattori risultano meno condizionanti e permettono, quindi, lo sviluppo di linguaggi particolari rivolti a dei pubblici specifici e limitati numericamente, con i quali la condivisione di codici rende possibile lo

---

<sup>425</sup> Carlos Gardel (nato Charles Romuald Gardes in Francia nel 1887, secondo alcuni storici, mentre altri sostengono che sia nato a Tacuarembò, Uruguay, da una relazione illegale. Morì in un tragico incidente aereo in Colombia nel 1935). Celebre cantore, attore e compositore, figura mitica del tango, registrò nella sua seppur breve carriera in Argentina, le Americhe e l'Europa più di settecento brani. Agli esordi del cinema sonoro, negli anni '30, partecipò come attore e cantante in una ventina di film. Nel 2003, l'Unesco ha dichiarato la voce di Carlos Gardel Patrimonio Culturale dell'Umanità.

<http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-6/original-records-of-carlos-gardel-horacio-loriente-collection-1913-1935/>

<sup>426</sup> Cfr.: Frigerio, Alejandro, e Eva Lamborghini. 2009. «El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca”». *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30: 93–118.

stabilirsi di rapporti di comunicazione più diretti e, in un certo senso, meno mediati dall'industria culturale.

Lo sviluppo nel tempo di questi meccanismi ha delle conseguenze nell'interesse verso una certa produzione culturale locale uruguaiana (musicale, letteraria, cinematografica) e la creazione di un pubblico specializzato, o di sottogruppi che entrano in relazione tra loro e configurano dei profili stilistici particolari che abilitano certe dinamiche estetiche di sperimentaltà e danno vita a quella che si delinea come una delle possibili identità caratteristiche della produzione artistica in Uruguay, in particolare nel campo musicale.

Una possibilità di lettura di questa dinamica culturale potrebbe essere la seguente: ci si trova in un contesto dove, nell'asse di tensione arte/mercato, il polo del mercato non esercita una grande forza di attrazione, per cui certi conflitti sulle linee dell'innovazione/tradizione vengono risolti in modo meno conservatore, per esempio adottando delle soluzioni più sperimentali nell'uso di elementi appartenenti al linguaggio musicale colto, trasponendoli nel campo dei linguaggi musicali popolari.

Questa ipotesi può essere verificata nell'analisi di un certo numero di canzoni che, nella storia recente dell'Uruguay, hanno riscosso successo e popolarità a livello locale, con una forte carica identitaria, non necessariamente vincolata alla tradizione, bensì alla sperimentazione o alla creazione e modifica dei codici abituali, con una relativa indipendenza dai canoni *mainstream* proposti dai mezzi di comunicazione di massa.<sup>427</sup>

Verrà analizzato in questo contesto il contenuto del film musicale documentario *Hit* (Claudia Abend, Adriana Loeff, 2009) centrato sulle interviste realizzate agli autori

---

<sup>427</sup> Cfr.: Slobin, Mark. 1993. *Subcultural sounds : micromusics of the West*. Hanover: University Press of New England.

Stokes, Martin, a c. di. 1994. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.

e interpreti di cinque canzoni rappresentative dello sviluppo di una identità musicale autoctona nell'Uruguay contemporaneo.

## **2. La musica nell'Uruguay e le musiche dell'Uruguay**

Prima di entrare nel merito della questione che verrà esposta in questa sezione, occorre esaminare alcuni concetti centrali vincolati alle caratteristiche musicali dell'Uruguay, derivate dalla sua composizione etnografica, alcuni elementi condivisi con le aree al di là delle frontiere, e alcune particolarità culturali specifiche.

Risulta utile alla nostra prospettiva, inoltre, esplicitare il punto di vista dal quale consideriamo che la musica debba essere pensata all'opposto del luogo comune che la vede come un "linguaggio universale". In questo senso riteniamo più adatto parlare non di Musica (con la maiuscola e al singolare) bensì di *musiche*, al plurale. Non esiste *Una* musica, né universale, né nazionale, ma piuttosto una pluralità permanentemente e dinamica di manifestazioni sonore organizzate culturalmente dagli esseri umani all'interno di gruppi, geografie e momenti storici particolari.

Ognuna delle molteplici musiche presenti in un dato contesto, sono prodotte e consumate in consonanza con le necessità del momento, tanto del gruppo o gruppi di appartenenza, quanto degli individui al loro interno. Tali necessità possono essere di carattere espressivo, estetico, referenziale, etc., e si posizionano in rapporto alle funzioni che ogni musica in particolare è in grado di ricoprire, adattandosi anche alle caratteristiche dei molteplici desideri che emergono in diversi momenti della vita di ogni individuo, e in diverse situazioni di carattere collettivo.

L'analisi di questi complessi meccanismi di affiliazione si può condurre da almeno due punti di vista: quello del processo creazione-fruizione, centrato sull'oggetto musicale come mediatore del rapporto tra i soggetti che lo creano e i soggetti destinatari; da un'altra prospettiva, centrata sulle modalità di produzione,

diffusione e consumo, si può ipotizzare il modellamento della domanda a partire dall'offerta, la generazione della necessità per collocare il prodotto.

Queste due possibili letture della realtà, situate pressoché a due estremi opposti, possono essere condotte in parallelo per poi confrontare i risultati nel tentativo di avere una visione più ampia sui fattori determinanti nel coinvolgimento della musica in quanto parte di processi più ampi di carattere simbolico, economico, fisiologico, psicologico, etc.

All'interno degli estremi del asse *arte/mercato* sarà possibile, quindi, trovare musiche la cui costituzione ubbidisce a diverse articolazioni inquadrare nella logica propria dei processi puramente culturali (assumendo che sia possibile parlare di "purezza" in termini culturali), così come prodotti attribuibili pienamente - o quasi - alle logiche del mercato.

In realtà il panorama è reso ancora più complesso se si tiene conto di altre logiche che incidono sui processi che coinvolgono le manifestazioni musicali, per esempio le questioni ideologiche, filosofiche o politiche in quanto forze motrici che determinano meccanismi particolari di consumo-produzione.

Le considerazioni precedenti, comunque, non saranno sufficienti per rispondere a tutte le possibili domande sulle caratteristiche intrinseche degli elementi sonori "umanamente organizzati"<sup>428</sup> in grado di costituirsi come oggetto di analisi in termini specificamente musicali.

Le discussioni teoriche sui diversi approcci possibili mettono a confronto, da una parte, la possibilità di prendere il testo musicale come punto di partenza obbligato

---

<sup>428</sup> Cfr.: Blacking, John. 1977. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Trad. ital.: Blacking, John, Francesco Giannattasio, e Domenico Cacciapaglia. 1986. *Come è musicale l'uomo?* Milano: Ricordi Unicopli.

per l'analisi, generando il rischio di trascurare il contesto; dall'altra, gli approcci più sociologici vengono accusati di perdere di vista l'oggetto sonoro in sé stesso. Si pongono, quindi, due questioni: è la società che modella la musica? Oppure è il discorso musicale che può modellare o riflettere la società?

Una risposta possibile a questa dicotomia viene proposta da Tia DeNora, che suggerisce di:

[...] considerare entrambe le domande contemporaneamente, fondendole insieme come una teoria dell'*affordance* musicale e una pratica dell'indagine etnografica, storicamente informata, dedicata allo studio di come le *affordances* musicali sono accessibili e utilizzate.<sup>429</sup>

Il concetto di “affordance” viene preso dalla psicologia sociale ed è usato da DeNora per cogliere il ruolo della musica come mediatore del sociale. Considerare la musica come una *affordance* “non implica che essa sia causa né stimolo di nessuna azione, pensiero o risposta emotiva, poiché ciò che viene considerato come ‘oggetto’ musicale emerge in relazione a come quell'oggetto viene gestito dai suoi destinatari.”<sup>430</sup> In questa direzione, quindi, propone come approccio lo studio dei casi particolari, in quanto:

Gli studi di caso sono utili [...] non semplicemente perché sono empiricamente ricchi e, come tali, forniscono delle buone storie (la loro solita logica) ma anche perché l'attenzione ai dettagli della pratica musicale produce buona teoria, cioè fornisce dei mezzi per descrivere i meccanismi della cultura (musica) in azione, per specificare come funziona la musica. Questa attenzione alla pratica ci porta lontano dalla preoccupazione per gli oggetti testuali musicali e verso la materialità della musica come evento, le sue relazioni, circostanze e tecnologie di produzione/ricezione, i suoi usi. Da qui è possibile considerare come la musica ‘assolve’ la

---

<sup>429</sup> “[...] how society shaped music [...] how musical discourse could shape or reflect society [...] I suggest that we consider both questions at once, melding them together as a theory of musical affordance and a practice of ethnographic investigation, historically informed, devoted to the study of how music’s affordances are accessed and deployed.” *Ibid.* Pag. 347.

DeNora, Tia. 2015. «After Adorno». In *The Routledge reader on the sociology of music*, a cura di John Shepherd e Kyle Devine. New York: Routledge.

<sup>430</sup> *Ibid.*

vita sociale, nel senso che la sua performance e appropriazione forniscono risorse per la produzione della vita sociale, e offre modi di pensare e sentire [...] <sup>431</sup>

Su queste basi riteniamo utile inquadrare, nel contesto generale del panorama delle musiche presenti in Uruguay, le cinque canzoni che saranno oggetto di analisi attraverso la loro presenza in un oggetto audiovisivo che propone varie linee di lettura tese all'identificazione di tratti comuni nella diversità, motivazioni e modalità di affiliazione e possibili conflitti identitari che sorgono intorno agli oggetti osservati e al loro funzionamento sociale nel tempo e nello spazio.

Un contesto musicale tende sempre a costituirsi in un piccolo universo, per quanto ridotte siano le dimensioni entro le quali vengono stabiliti i necessari limiti per tentare di comprendere la sua totalità; a sua volta, quell'universo è formato da ambiti o scene musicali particolari in permanente divenire e, quindi, in qualche modo, inesauribili. Senza pretendere di stabilire tassonomie perfettamente coerenti, o onnicomprensive, è possibile osservare alcune correnti stilistiche e differenziare alcuni generi coesistenti sul territorio uruguayano a partire dai tratti che li distinguono.

Possiamo identificare in Uruguay un primo versante musicale orientato al così denominato 'folklore', o ispirato nella ricerca delle cosiddette 'radici folkloriche', generalmente di stampo rurale e associato ai valori identitari di carattere nazionale: la campagna, il *gaucho*, la chitarra spagnola e le tradizioni orali dei *payadores* <sup>432</sup>.

---

<sup>431</sup> "Case studies are useful [...] not simply because they are empirically rich and as such make for good history (their usual rationale) but also because close attention to the details of musical practice makes good theory, that is, provides a means for describing the mechanisms of culture (music) in-action, for specifying how music works. This focus on practice leads us further away from a concern with musical textual objects and towards the materiality of music as event, its relations, circumstances and technologies of production/reception, its uses. From here it is possible to consider how music "performs" social life, in the sense that its performance and appropriation provide resources for the production of social life, that it affords modes of thinking and feeling..." *Ibid.* Pag.348.

<sup>432</sup> La "payada" è un canto improvvisato eseguito da solisti o coppie in competizione, di origini ispanico e grande sviluppo in tutta l'America Latina; particolarmente Argentina e Uruguay condividono alcune forme e formule caratteristiche, come per esempio il verso chiamato "décima" e l'accompagnamento della chitarra sul *pattern* della milonga.



La presenza di questa corrente musicale è importante non solo in sé stessa<sup>433</sup>, ma anche in quanto permea gli altri stili musicali come referente identitario di nazionalità, appartenenza, storia e tradizione. Questi valori, nella loro interpretazione ideologica nazionalista, furono parte della politica culturale dei militari al potere durante l'ultima dittatura. L'anno 1975 fu dichiarato "Año de la Orientalidad" in occasione del 150° anniversario dell'Indipendenza, nell'intento di cooptare l'adesione popolare sulla base di sentimenti patriottici, mediante campagne pubblicitarie e contenuti obbligatori nel sistema educativo. Questi sforzi ufficiali, comunque, non ottennero i risultati desiderati dal governo dittatoriale e le musiche "di radice folklorica" restarono un riferimento anche per i movimenti musicali che parteciparono alla resistenza culturale per il ritorno alla democrazia, come si vedrà più avanti in questo capitolo.

Un altro campo musicale può essere delimitato dalle manifestazioni locali tradizionalmente vincolate al carnevale: la *murga* e il *candombe*, delle quali abbiamo già accennato previamente le principali caratteristiche. E infine, per completare il panorama dei generi musicali autoctoni di maggiore peso identitario, il tango, condiviso tra Montevideo e Buenos Aires sia in termini di complementarietà che di rivalità.

Alle quattro grandi categorie locali menzionate brevemente (folklore, *murga*, *candombe*, tango) si affianca la musica denominata "tropicale", costituita da orchestre basate sui modelli musicali centroamericani, con prevalenza di percussioni e sezione fiati, di grande successo popolare nel circuito delle sale da ballo. In questa categoria va inclusa, oltre alla *salsa*, il *son* e la *plena* - di origini cubane e portoricane - anche la *cumbia*, di origine colombiana ma molto modificata rispetto al modello folclorico

---

<sup>433</sup> Uno studio sulle preferenze stilistiche musicali realizzato a livello nazionale nel 2014 riporta al primo luogo il folklore con il 29,1% dei voti. Cfr.: Dominzain, Susana, Rosario Radakovich, Deborah Duarte, e Luisina Castelli Rodríguez. 2014. *Imaginarios y consumo cultural: Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*. Montevideo: FHCE; MEC.  
[http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/66060/1/imaginarios\\_y\\_consumo\\_cultural\\_-\\_tercer\\_informe\\_-\\_2014.pdf](http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/66060/1/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf).

originale. In anni più recenti, si è affiancato all'universo delle musiche popolari ballabili il *reggaeton*, condiviso a livello internazionale con i fenomeni appartenenti alle mode mondiali globalizzate.

Per completare questo rapido panorama, occorre menzionare quello che costituisce l'elemento musicale opposto sull'asse dialettico locale/globale: la musica "internazionale" che si introduce fortemente nella scena musicale locale attraverso i mezzi di comunicazione di massa e lo sviluppo dell'industria discografica mondiale nelle sue differenti ondate lungo i decenni: la canzonetta italiana, il twist, il jazz, il beat e, infine, il pop e il rock.

I generi importati si impongono chiaramente come riferimento di attualità, modernità, prestigio, e vengono assimilati e appropriati in diverse modalità di fusione e interazione con le musiche di origine nazionale (e anche con quelle regionali, come nel caso della bossa nova brasiliana).

Interessante segnalare le modalità in cui occorrono i pochi casi di scambi e influenze musicali Sud-Sud, cioè con generi musicali di altri paesi latinoamericani, come è il caso puntuale, per esempio, del Cile o Venezuela, ma non di Bolivia o Perù<sup>434</sup>, di cui si sa poco o nulla. È un dato interessante, in linea con altre situazioni simili, che la comunicazione culturale sia spesso più difficile e meno frequente tra paesi periferici che tra periferia e metropoli: un sudamericano è al corrente di quanto succede artisticamente nei grandi centri di diffusione dell'emisfero Nord, ma può ignorare la produzione dei suoi vicini sudamericani se non ha la volontà espressa di superare barriere di ogni tipo, anche economiche: sono più elevati per un musicista i costi di trasferimento per fare una tournée dentro il continente che andare in Europa o negli Stati Uniti. Sono poche, e in diminuzione, le situazioni in cui occorrono incontri

---

<sup>434</sup> Gli esempi rispondono a situazioni puntualmente casuali di musicisti che hanno stabilito contatti personali con le musiche di quei paesi, ma non a politiche ufficiali di scambio culturale, né tantomeno a politiche commerciali dell'industria culturale, che di solito favoriscono la diffusione nel terzo mondo dei prodotti metropolitani.

musicali presenziali tra latinoamericani come i Festival promossi da istituzioni ufficiali, in altri tempi frequenti, che offrivano possibilità di conoscenze reciproche, di solito occasione di mutue scoperte e sorprese per quanto riguarda i problemi condivisi e la ricerca di soluzioni comuni.<sup>435</sup>

La canzone d'autore uruguaiana prenderà elementi, indiscriminatamente, sia dal versante folklorico che dal carnevale, dal tango, dalla bossa nova, dal jazz e dal rock, rielaborando forme musicali e contenuti testuali con grande libertà estetica e con una certa autonomia anche nei confronti del mercato. Un mercato che, date le sue piccole dimensioni, come già accennato, non arriva ad avere un'influenza condizionante sulla produzione musicale. Una particolarità da rilevare, infatti, nello sviluppo della canzone d'autore uruguaiana riguarda il tentativo di superare le barriere tra colto e popolare. Uno dei punti di riferimento per questa "operazione culturale" può essere individuato nell'incidenza che ebbe in Uruguay il movimento del Tropicalismo e la "Musica Popular Brasileira" (MPB):

[...] influenza e mescolanza tra erudito e popolare [hanno] permesso al Tropicalismo, ad esempio, di transitare tra avanguardia e cultura di massa, poesia e consumo, letteratura e riferimenti pop, trasformando proprio questo "transito" in un prodotto altro, una creazione originale e caratteristica del *made in Brazil*.<sup>436</sup>

Anche se non c'è stata, come nel caso del Brasile, una diffusione internazionale del *made in Uruguay*, è comunque rilevabile una dimensione di trascendenza oltre frontiera di vari esponenti della canzone popolare uruguaiana a livello regionale e, in alcuni casi, europeo o statunitense, principalmente in termini qualitativi, a livello di critica specializzata.<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> La Cruz, Cecilia. 2018. «1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur». *Cine Documental*, n. 18. <http://revista.cinedocumental.com.ar/1965-contra-el-desconocimiento-mutuo-en-el-cono-sur/>.

<sup>436</sup> Di Eugenio, Alessia. 2018. «Spettri dell'Antropofagia Miti interpretativi, appropriazioni ed eredità contemporanee». Tesi di Dottorato. Università di Bologna.

<sup>437</sup> A questo riguardo possono citarsi i nomi di Fernando Cabrera, Ruben Rada, Jaime Roos, Leo Masliah, molto apprezzati e presenti nella scena musicale argentina, così come le bande rock "No te va a gustar", "Cuarteto de Nos", "La vela Puerca", ampiamente conosciute nell'ambito latinoamericano, o il cantautore Jorge Drexler, vincitore di un Oscar alla migliore canzone per il film *I diari della motocicletta* (USA, Walter Salles, 2004).

### **3. Il cinema in Uruguay**

Sebbene la nascita e lo sviluppo di un cinema uruguaiano siano molto tardivi e lenti, risulta interessante ripercorrere brevemente la sua storia, non soltanto dalla prospettiva della produzione ma anche da quella del consumo (il fenomeno dei cineclub, lo sviluppo della critica) e descrivere le difficoltà incontrate nel tentativo di creare un settore culturale all'interno di un mercato pressoché inesistente e carente di capitali in quantità sufficiente a sostenere uno sviluppo di dimensioni industriali.

#### **3.1 Un paese cinefilo.**

Come si è detto, le dimensioni del mercato in Uruguay rimasero contro lo sviluppo di qualsiasi investimento economico e imprenditoriale di grandi dimensioni, compreso ovviamente il cinema. I costi di produzione, in rapporto alle possibilità di consumo limitate, resero non sostenibile per anni la continuità di una eventuale catena produttiva che, partendo dalla formazione di cineasti e tecnici, permettesse la creazione e realizzazione di film su grande scala, e la loro distribuzione nazionale o internazionale. Nonostante questa impossibilità produttiva, le caratteristiche sociali del paese, dati i livelli economici e di istruzione di una parte importante della popolazione urbana, permisero l'accesso ai beni artistici e culturali da parte di una classe media relativamente estesa, soprattutto in confronto ad altri paesi del continente. Ricordiamo a questo riguardo che l'Uruguay veniva chiamato<sup>438</sup>, in tempi di prosperità economica, “la Svizzera d'America”.

Il primo cinematografo dei fratelli Lumière, fu aperto in Uruguay nel 1896 (ancora prima che in Messico o a Buenos Aires) e due anni dopo fu proiettato il primo film girato in Uruguay, un cortometraggio documentario sulle corse ciclistiche, al quale seguirono negli anni successivi altri brevi filmati dalle stesse caratteristiche. Nel 1913 appare un primo notiziario locale, prodotto da un'impresa argentina, che continuò

---

<sup>438</sup> Forse anche questo un sintomo della complessità del trauma identitario.

a essere proiettato fino al 1931 ma, mentre i due grandi paesi vicini, Argentina e Brasile, gettavano le basi delle proprie industrie cinematografiche, gli artisti e i tecnici uruguaiani emigravano in cerca di possibilità di lavoro che il mercato locale non poteva offrire.

Nel 1931 viene fondato il primo Cineclub dell'Uruguay, inaugurando una tradizione che avrebbe dato seguito, nel 1949 al “Cine Universitario del Uruguay” e successivamente, nel 1953, alla “Cinemateca Uruguaya”, un’organizzazione non a scopo di lucro, autogestita e sopravvissuta fino all’attualità in un modo che si può definire “eroico”, attraverso innumerevoli difficoltà economiche e politiche, con minimi o nulli appoggi finanziari statali. Alle attività caratteristiche dei cineclub, la “Cinemateca Uruguaya” affiancò prestigiose pubblicazioni e inaugurò la prima scuola di cinema, attiva dal 1977, permettendo la formazione di cineasti locali che, in mancanza di finanziamenti, e anche per la menzionata necessità culturale di auto-documentazione, dedicarono le loro produzioni principalmente ai cortometraggi e in particolare al genere documentario.

Risulta significativo il titolo di un articolo pubblicato nel 1978 dal critico cinematografico Luis Elbert (*Cosa fare perché il cinema nazionale smetta di nascere con ogni pellicola che si filma*<sup>439</sup>), in cui l’autore segnala alcuni dati interessanti: da un lato, rimarca le difficoltà riguardanti le dimensioni del mercato locale (in America Latina solo quattro paesi possiedono all’epoca una vera e propria industria cinematografica: Argentina, Brasile, Cuba e Messico) ma, dall’altro, Elbert sostiene che l’Uruguay sarebbe il paese latinoamericano con il maggiore indice di affluenza e assiduità, i pubblici più ampi a livello di cineclub, e la critica cinematografica più esigente, analitica e di maggiore livello culturale. In apparente contrasto con questo interesse, il cinema che si proietta all’epoca in Uruguay, secondo i dati riportato

---

<sup>439</sup> Elbert, Luis. 1978. «Qué hacer para que el cine nacional deje de nacer con cada película que se filma». *Cinemateca Revista* 1 (7): 26–28.

nell'articolo, sarebbe 100% straniero (39% statunitense, 15% italiano, 12% francese, 7% argentino, 8% inglese). Ebert giunge così alla conclusione che, sebbene il cinema sia molto importante in Uruguay, "l'Uruguay non esiste per il cinema", invitando a riflettere su questa necessità per fare in modo che esista "una coscienza, un'identità culturale, un'azione che attraverso il cinema [...] faccia conoscere l'Uruguay agli uruguaiani e al mondo". Non si tratta di una voce isolata nel contesto culturale, o nel momento storico preciso in cui furono scritte queste affermazioni. Lo stesso discorso, con svariate sfumature, veniva ripetuto da anni e continuò a ripetersi successivamente: "...ogni nuova pellicola uruguaiana è un punto zero...".<sup>440</sup> Queste analisi riguardano le difficoltà dell'Uruguay di stabilire un ritmo di produzione e distribuzione cinematografica nei termini stabiliti dai circuiti commerciali abituali, ma questo non significa che non siano esistiti interessanti aspetti creativi sviluppati al margine dell'inesistente industria, nell'ambito del cosiddetto cinema *amateur* (abituale girato in 16mm) come dimostrano recenti ricerche accademiche<sup>441</sup> e la creazione di archivi a partire dalla scoperta di materiali inediti.<sup>442</sup>

Sul versante della critica cinematografica lo sviluppo è stato sempre rilevante e di grande spessore intellettuale. Furono, infatti, numerose le pubblicazioni specializzate, particolarmente negli anni '50 e '60, con un profondo livello analitico e curate edizioni grafiche, disegnate da architetti e artisti plastici; mentre i principali critici cinematografici furono anche critici letterari o scrittori di rilievo<sup>443</sup>. Le riviste *Cine Actualidad*, poi *Cine Radio Actualidad*, *Film* e *Nuevo Film*, occupano uno spazio

---

<sup>440</sup> Schumann, Peter B. 1987. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa. Pagg. 281-295.

<sup>441</sup> Amieva Collado, Mariana. 2017. «El "amateur avanzado" como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950». *Imagofagia*, n. 16: 142-66.  
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249/1193>.

<sup>442</sup> Si veda anche: Martínez Carril, Manuel, e Guillermo Zapiola. 2002. *La historia no oficial del cine uruguayo, 1898-2002*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental; Cinemateca Uruguaya.

<sup>443</sup> Catalán Deus, José. 2012. «El crítico como artista, la crítica como creación». *Periodista Digital*, 19 giugno 2012, par. Ocio y cultura.  
<https://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2012/06/19/el-critico-como-artista-la-critica-como-creacion-oscar-wilde-.shtml?iframe=true&width=90%&height=90%>. 7 Entrevista con Hugo Rocha. 24/5/2013.

di rilievo nella storia della produzione culturale dell'Uruguay. Come segnala Manuel Martínez Carril<sup>444</sup>, in quei tempi, denominati “[...] gli anni della Cultura Cinematografica [...] la critica cinematografica e letteraria si confondevano con la creazione di universi letterari”<sup>445</sup>.

La produzione cinematografica dell'Uruguay continua a essere scarsa fino agli anni '80. Dal primo lungometraggio di finzione, realizzato nel 1919 fino al 1949 vengono prodotti quattordici film in tutto; dal 1950 al 1989 appena una quindicina. Ma la cifra sale considerevolmente a partire dagli anni '90, quando si producono una media di due film all'anno, e continua ad aumentare dal 2000 al 2009 con circa 5 lungometraggi di finzione all'anno. La produzione aumenta sistematicamente da allora fino all'attualità per arrivare alla più recente quota annuale di una decina di film<sup>446</sup>, grazie anche al crescente appoggio statale, che confluisce, nel 2008, nella creazione dell'Istituto del Cinema e dell'Audiovisivo dell'Uruguay.

È da segnalare anche l'incidenza della tecnologia nello sviluppo recente del cinema, dato l'abbassamento dei costi derivato dall'introduzione delle tecnologie digitali, che hanno rappresentato la possibilità di superare uno dei limiti maggiori della produzione locale. L'abbassamento dei costi e l'aumento della qualità visuale e sonora, in primo luogo, resero accessibile la realizzazione audiovisiva delle idee che si stavano maturando, in opere dal linguaggio proprio, volto a una sperimentazione finalmente libera dalla semplice aspirazione irraggiungibile di costituire una vera e propria industria locale. Oggi si girano decine di lungometraggi di finzione ogni anno, realizzati su standard di qualità professionale, e il cinema uruguayano ottiene regolarmente risultati soddisfacenti in numerosi festival internazionali di cinema

---

<sup>444</sup> Manuel Martínez Carril (1938-2014) promotore della diffusione cinematografica di qualità in Uruguay, teorico del cinema, scrittore, direttore della Cinemateca Uruguaya dal 1978 al 2005.

<sup>445</sup> Martínez Carril, Manuel. 2014. «Las generaciones críticas». *Tercerfilm*, n. 1: 5–16. <https://www.revistafilm.com/articulos/revista-1-3/>.

<sup>446</sup> Dati reperibili nella pagina web dell'Istituto del Cinema e l'Audiovisivo dell'Uruguay, [www.icaucine.org.uy](http://www.icaucine.org.uy).

indipendente, fermo restando il problema della distribuzione e le difficoltà di raggiungere un vasto pubblico in sala.<sup>447</sup>

Il “corpus” dei film uruguaiani è sufficientemente ridotto<sup>448</sup> e permette di fare considerazioni generali sulle sue diverse tappe. In particolare la crescita quantitativa e qualitativa che si riporta negli anni più recenti possiede caratteristiche interessanti che delineano una certa identità, riflesso di un certo profilo culturale (in linea con il discorso più generale sulla questione identitaria menzionato in precedenza).

Nel caso dei film di tipo documentario, la produzione è stata da sempre proporzionalmente maggiore<sup>449</sup> in termini quantitativi, e ha annoverato fra i suoi titoli creazioni di grande qualità e impegno sociale, di ampia circolazione e riconoscimento nei circuiti dei festival internazionali. Tra le esperienze che contribuirono a questo tipo di produzioni, va segnalato l'Istituto del Cinema Universitario (ICUR), creato nel 1950, e la “Cinemateca del Tercer Mundo”<sup>450</sup>, costituita negli anni ‘60 da un gruppo di cineasti indipendenti.

---

<sup>447</sup> Epstein, Fernando. 2014. Fernando Epstein, distribuidor Entrevista di Juan Andrés Belo. TercerFilm, n.3: 38-45. <https://www.revistafilm.com/wp-content/uploads/2015/12/Tercerfilm-N3-PDF-web.pdf>

<sup>448</sup> È reperibile online una bibliografia particolareggiata sul cinema uruguaiano in: <http://www.cinemateca.org.uy/bibliografiacineuruguayo.html>. Nel sito è disponibile un elenco completo dei film di finzioni prodotti dalle origini all’attualità (l’elenco copre il periodo che va dal 1919 al 2017).

<sup>449</sup> È reperibile online un primo catalogo dei documentari prodotti dal 1985 al 2009 che ne rassegna 81 titoli. ([http://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/10526/1/ufm\\_catalogue\\_of\\_uruguayan\\_documentaries.pdf](http://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/10526/1/ufm_catalogue_of_uruguayan_documentaries.pdf))

<sup>450</sup> Sull’esperienza di questo gruppo di cineasti si veda: Tal, Tzvi. 2003. «Cine y Revolución en la Suiza de América: La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo». *Araucaria* 5 (9): 15.



#### 4. Documentare la musica nel cinema

Nei capitoli precedenti, abbiamo analizzato le musiche presenti in quattro film argentini di finzione, prendendo in considerazione i film stessi come documenti culturali - cinematografici e musicali - nei quali rintracciare la presenza e le modalità dei rapporti cinema/musica/identità. In questo caso, il film che è stato scelto come oggetto di studio per svolgere la nostra indagine sulla questione identitaria in Uruguay è un documentario il cui argomento centrale, come evidenziato dal titolo, è il fenomeno del successo musicale, la *Hit* appunto, la popolarità e la permanenza nel tempo e nella memoria collettiva di determinati oggetti musicali e i meccanismi di creazione, produzione e ricezione così come i rapporti con il contesto che rendono possibili tali particolari circostanze.

##### ***Hit* (Claudia Abend, Adriana Loeff, 2009)**

Come abbiamo segnalato, nella produzione cinematografica uruguaiana occupa un posto di rilievo la produzione di film documentari. Riteniamo che questo fatto sia legato in qualche modo alla questione identitaria descritta all'inizio di questo capitolo: nella ricerca di sé stessa, la nazione e la cultura uruguaiana sentono la necessità di auto-documentarsi prima di costruire storie di finzione ambientate nella propria realtà. A questa necessità si affiancano altri fattori, indubbiamente, di carattere economico, in quanto i costi di produzione di un documentario sono considerevolmente inferiori, e diverse sono anche le finalità, così come il pubblico potenziale. Volendo, quindi, rintracciare film in cui la musica occupi un posto centrale da protagonista, o sia parte importante della sceneggiatura, mentre non stupisce che non si trovi praticamente nessun titolo nell'ambito della cinematografia uruguaiana di finzione<sup>451</sup>, esistono alcuni interessanti esempi di documentari a carattere biografico, di recente produzione, incentrati sulle figure di esponenti prestigiosi del campo musicale nazionale.

---

<sup>451</sup> L'unica eccezione è il film *Miss Tacuarembò* (Martín Sastre, 2010) con protagonista l'attrice e cantante uruguaiana, radicata in Argentina (e, dato curioso, famosissima in Russia), Natalia Oreiro.

La particolarità del film scelto per la nostra analisi, risiede nel fatto che è proprio il problema dell'identità a costituire uno dei fili conduttori della trama, attraverso una serie di interviste incentrate su cinque canzoni di successo (cinque *Hit*, appunto) i cui anni di composizione sono 1955, 1964, 1968, 1978 e 1985. Il periodo risulta interessante in quanto comprende praticamente tutta la seconda metà del XX secolo, compreso il periodo della dittatura militare e il ritorno alla democrazia, fatti storici che segnano profondamente la società e la cultura. Oltre alla questione identitaria, il film propone un'interessante riflessione sulle modalità di funzionamento e ricezione della musica a partire delle caratteristiche intrinseche di una canzone che permettono che un brano possa non soltanto riscuotere successo, ma trascendere il momento della moda e venire appropriato dal pubblico al punto di passare a integrare il patrimonio culturale di una collettività, con proiezione nazionale, siano le persone coscienti o meno della loro appartenenza a un dato paesaggio musicale.

Le interviste principali, condotte dal 2004 al 2008, hanno come protagonisti gli autori e interpreti delle canzoni scelte, ma vengono intervistati anche un grande numero di musicisti di varie generazioni ai quali si pongono le stesse domande, centrate sulla storia particolare e il significato dei brani, che inevitabilmente deviano sul problema dell'autoconsapevolezza della società uruguaiana e la costruzione del senso di appartenenza, le difficoltà associate alla scarsa riconoscibilità dei musicisti, la fragile memoria collettiva, l'autostima culturale.

Due domande aprono e percorrono il film: la prima riguarda l'inesistenza esplicita di un canzoniere popolare uruguaiano negli anni precedenti alla prima canzone presa in considerazione: *Río de los Pájaros*, di Anibal Sampayo (1926-2007). Sebbene questa affermazione sia discutibile nei suoi esatti termini, nella struttura del film funziona come un interessante punto di partenza per porre il problema dell'autoconsapevolezza e dell'autostima: la canzone di Sampayo, che per anni è stata cantata dai bambini nelle scuole, è conosciuta quasi da tutta la popolazione, ma quasi nessuno la riconosce dal titolo o dall'autore, finché non ne ascoltano la melodia.

L'altra domanda, con la quale viene aperta ogni intervista (anche se nel film la sentiamo formulare soltanto una volta, all'inizio) è la seguente: "che cosa deve avere una canzone per diventare una *hit*, per trascendere e sopravvivere al passo del tempo?". I musicisti interpellati, anche se sono tutti compositori di canzoni che possiedono quelle caratteristiche, restano in un primo momento perplessi e bloccati: il montaggio mette in giustapposizione le loro reazioni, gesti, sguardi che si perdono nel vuoto o sembrano cercare la risposta nello spazio visuale circostante, sorrisi o risate nervose che sembrano manifestare quasi la paura di fronte a un profondo mistero dalle dimensioni filosofiche, come se la domanda riguardasse nozioni vincolate al senso della vita e la morte, o un segreto che non deve essere rivelato e del quale comunque non sono pienamente coscienti. Questa sequenza di reazioni, durante la quale come spettatori ci si sente inevitabilmente chiamati a riempire il vuoto e cercare anche noi una risposta, introduce efficacemente la tematica e stabilisce una linea di lettura - parallela ad altre - che sarà ricorrente lungo il film e si alternerà con l'esposizione di documenti, racconti e momenti musicali. Lungo lo svolgimento del film, verranno intercalate le risposte date dai musicisti alla domanda cruciale, una volta che essi riescono a rompere il silenzio e trovare le parole in grado di tradurre in concetti l'universo di sensazioni e sentimenti ai quali la domanda evidentemente li espone. Ogni canzone particolare, oggetto dell'intervista, permetterà loro di esemplificare i concetti astratti attraverso la ricostruzione di un singolo percorso creativo concreto.

In questo modo il film ci permette di assistere a una riflessione corale su questioni assai rilevanti come possono essere l'atto creativo, l'identità, le funzioni della musica come elemento di unione tra le persone – sia in momenti difficili, quali la dittatura, come in momenti spensierati di giovinezza e svago – ma con il merito di creare un clima rilassato, molto emotivo in certi passaggi, capace di alternare emozioni diverse in un registro ampio, dall'ironia alla nostalgia, dalla tristezza all'allegria.

Parte dell'introduzione ai cinque capitoli in cui è strutturato il documentario è destinata a una veloce successione di immagini d'archivio rappresentative di una serie di elementi e momenti chiave della storia recente uruguaiana, contenenti un forte valore identitario: “il carnevale più lungo del mondo”<sup>452</sup>, il gol nello stadio brasiliano di Maracanã - con il quale l'Uruguay vinse il campionato mondiale di calcio nel 1950<sup>453</sup> - e una serie di altri avvenimenti storici che danno vita a una breve rassegna iconica della modesta “mitologia nazionale”, che verrà ripresa e completata prima della chiusura del film, e che fa da cornice alle cinque *hit*.

Il documentario propone una dettagliata rilettura e contestualizzazione di queste canzoni, e un avvicinamento ai suoi creatori, ammettendoli a pieno titolo nell'elenco degli ingredienti che compongono la narrazione della complessa costruzione identitaria di questo piccolo territorio culturale.

#### **4.1 *Río de los pájaros* (1955). L'Uruguay non è un fiume**

“Uruguay” in lingua Guaraní significa “fiume di uccelli dipinti” (*río de los pájaros pintados*<sup>454</sup>) ed è questo il titolo della canzone che apre la serie dei cinque capitoli in cui è strutturato il film: “*Río de los Pájaros*”, di Anibal Sampayo. Cantante e compositore di stile folklorico, nato a Paysandú, nella regione nord dell'Uruguay, svolse attività come ricercatore, scrisse libri e condusse programmi radio per la diffusione della musica locale, pubblicando in vita più di venti album discografici. Fu anche militante del “Movimento per la Liberazione Nazionale” (MLN-Tupamaros),

---

<sup>452</sup> Uno dei “miti nazionali”, in parte dovuto alla necessità di misurarsi in qualche modo con i vicini brasiliani, il cui carnevale è ovviamente famoso a livello mondiale: mentre la celebre competizione tra i blocos (quartieri) di Rio de Janeiro dura una settimana, a Montevideo si svolge una specie di “campionato” con un complesso meccanismo di selezione che dura più di un mese ogni anno, e coinvolge una numerosa partecipazione popolare.

<sup>453</sup> Un altro dei miti che costruisce l'identità stile “Davide e Golia” dell'Uruguay: avere sconfitto la selezione brasiliana nel loro principale stadio.

<sup>454</sup> Uru – gua – î. “Uru” significa uccello, in particolare uccello colorato; “gua” significa luogo, posto; “î” (spagnolizzato come “y”) significa acqua; gua-î luogo di acqua, posto dell'acqua, cioè fiume.

per il quale andò prima in prigione dal 1972 al 1980 e, successivamente, in esilio, fino al ritorno della democrazia nel 1985. L'intervista a Sampayo ottantenne viene intercalata da testimonianze e frammenti di interviste a giovani musicisti che riconoscono la canzone ma non ricordano l'autore - e in molti casi nemmeno lo conoscono - a sottolineare il problema della memoria collettiva, del quale il film si rende portavoce e allo stesso tempo si costituisce, il film stesso, come un prodotto culturale che restituisce notorietà al suo oggetto di indagine.

A un certo punto vediamo un coro infantile, il coro infantile ufficiale delle scuole pubbliche di Montevideo, cantare la canzone (che prima di essere stata proibita dalla dittatura militare, non per il suo contenuto ma a causa dell'appartenenza politica di Sampayo, era cantata in tutte le scuole), e scopriamo che non fa parte del suo repertorio abituale, bensì che è stata imparata appositamente per contribuire al film, su richiesta delle registe. Queste precisazioni e commenti - che lo spettatore apprende attraverso i sottotitoli - lo rendono partecipe del punto di vista critico delle autrici sul mancato riconoscimento degli artisti, producendo un altro percorso di lettura che va a consolidare il discorso di fondo sul problema dell'identità.

Il testo della canzone, d'altronde, comincia affermando una negazione: “El Uruguay no es un río” - quasi a riaffermare il problema della mancata definizione identitaria – e completa il senso nel secondo verso in modo poetico e metaforico “es un cielo azul que viaja”<sup>455</sup>. Il resto dei versi sono di carattere descrittivo locale, con accenni alla vita degli abitanti nei paraggi del fiume Uruguay, immagini e nomi di elementi culturali della regione rurale cui appartiene<sup>456</sup>.

Anche se probabilmente non era l'intenzione originale, il film raggiunge momenti di profonda emotività, grazie alla ricchezza espressiva dei musicisti

---

<sup>455</sup> “L'Uruguay non è un fiume, è un cielo azzurro che viaggia”.

<sup>456</sup> Si vedano i testi delle canzoni alla fine del capitolo.

intervistati, che divengono naturalmente personaggi protagonisti di intense storie di vita, che attraversano momenti di grande successo seguiti da forti difficoltà, in permanente confronto con una società che a momenti li acclama e a momenti li ignora e dimentica. Il racconto che si costruisce a partire dal montaggio delle interviste mette in evidenza la capacità collettiva di scrivere, ma anche di cancellare la propria storia, e la difficoltà di affermare una identità precisa, unitaria, stabile.

## 4.2 *Break it all* (1964)

### **...ma non erano i Beatles?**

La struttura a capitoli permette di chiudere e aprire finestre su realtà musicali e umane diverse, muovendosi tra momenti storici non legati da una specifica continuità, fatto questo che offre, da un lato, una visione panoramica d'insieme e, dall'altro, rende conto della coesistenza di sottogruppi culturali simili e diversificati allo stesso tempo, rappresentanti di comunità identitarie il cui denominatore comune è una determinata musica, una determinata scena musicale che convive con altre musiche e altre realtà, sia all'interno della grande “comunità immaginata” costituita dalla “nazione”<sup>457</sup>, che delle sue parti, costituite da regionalismi, affiliazioni generazionali, aspirazioni localiste o cosmopolite, etc.

In questo modo si passa dal folklore al rock degli anni '60, in pieno furore del fenomeno mondiale della beatlemania, che diede luogo in Uruguay, come in tanti altri luoghi del pianeta, alla creazione di gruppi musicali che imitavano nella musica, negli atteggiamenti, nell'abbigliamento, capelli lunghi, cerchietto, etc. i celebri inglesi, con diversi gradi di somiglianza, successo locale, qualità musicale e originalità.

Nel 1964 si formano *Los Shakers*, che raggiungono un grande successo sia a Montevideo che a Buenos Aires, come si può osservare nei documenti filmici che

---

<sup>457</sup> A questo riguardo rimandiamo alla discussione sul concetto di nazione già esposto, nei termini proposti da Anderson, per cui ogni individuo “immagina” la propria appartenenza ad un gruppo.

accompagnano l'intervista ai fratelli Hugo e Osvaldo Fattorusso, i due membri principali del gruppo che, quarant'anni dopo, ricordano con un certo sapore amaro l'esperienza: all'epoca erano giovanissimi, firmarono contratti per cui cedettero tutti i diritti, diventarono dei divi da *Hit Parade* per un breve tempo, in cui si vendettero moltissimi dischi, ma senza guadagni sostanziosi per loro, autori e interpreti del brano “Brake it all” che, come risulta dalle interviste a giovani musicisti - e come si può rilevare a un primo ascolto - era così ben calcato sul modello, da poter essere confuso con un brano originale dei Beatles. Il “suono beatles” è pressoché perfetto timbricamente, la struttura armonica e le frasi melodiche non sono vicine a nessuna canzone in particolare, ma contengono l'essenza del comportamento musicale del primo periodo del gruppo inglese per cui, più che una imitazione, sembra un brano appartenente a uno stile molto ben definito e riconoscibile, inconfondibile.

Sono presenti i musemi costitutivi che permettono alla percezione uditiva di riconoscere in modo inconscio, automatico, un'identità linguistica generica, nel senso concreto del riconoscimento materiale, sonoro, dei tratti pertinenti che identificano una lingua, un idioma, in questo caso uno stile specifico dentro un genere musicale.<sup>458</sup>

Il testo della canzone, al primo ascolto, sembra essere in inglese, ma in realtà le frasi non hanno nessun senso e non sono traducibili, sono state inventate a partire da suoni e parole prese a caso, come viene raccontato umoristicamente nell'intervista, alla quale si aggiungono materiali televisivi d'epoca che danno conto della dimensione folgorante del loro successo musicale; tuttavia, i fratelli tengono a sottolineare con eccessiva modestia che, dal loro punto di vista, fu un fenomeno assolutamente artificiale e commerciale, costruito. Questo distacco dalla propria storia, come si comincia a capire nel divenire dell'intervista, è dato dal fatto che nei quarant'anni successivi ai Shakers e “Brake it All”, i fratelli Fattorusso svilupparono una carriera musicale di grande qualità compositiva e interpretativa, tanto in Uruguay come

---

<sup>458</sup> Si veda nel capitolo introduttivo (nota 122) la descrizione di Philipp Tagg sull'utilità dello strumento teorico del “musema”.

all'estero, soprattutto in Brasile, Argentina, in altri paesi sudamericani e negli Stati Uniti; una traiettoria lungo la quale ottennero riconoscimenti importanti a livello di critica musicale e di opinioni dei colleghi (che anche nel film si esprimono nei loro confronti in termini molto eloquenti di genialità, virtuosismo eccezionale, etc.) ma senza riscuotere mai più livelli simili di accettazione da parte del grande pubblico e, soprattutto, dovendo attraversare situazioni economiche di grande difficoltà.<sup>459</sup>

### 4.3 *Principe azul* (1968)

Si comincia a intravedere sempre più chiaramente nel film la linea discorsiva che riguarda la difficoltà del rapporto tra il pubblico uruguayano e i propri esponenti musicali di rilievo, i limiti del mercato locale, indipendentemente dalla qualità dei prodotti, che non si traduce in livelli accettabili in termini economici in grado di garantire una sopravvivenza degna agli artisti, come verrà più drammaticamente affermato in questo capitolo, centrato sulla figura mitica del cantautore Eduardo Mateo: uno straordinario compositore di canzoni - morto nel 1990 all'età di 50 anni in situazione di grande disagio economico - che, come dichiarano tutti gli intervistati, non fu compreso dai suoi contemporanei a causa di un linguaggio musicale troppo all'avanguardia; soltanto parecchi anni dopo il suo stile venne preso come modello, imitato e, paradossalmente, Mateo divenne ampiamente famoso - non soltanto in Uruguay, e non solo tra i musicisti - solo dopo la sua scomparsa.

Ancora una volta emerge la difficoltà “dell'Uruguay” di stabilire rapporti di identificazione culturale tra i creatori, la loro produzione, e i destinatari, il pubblico, la comunità alla quale appartengono e alla quale si rivolgono senza raggiungere livelli adeguati di comunicazione, di riconoscimento. In qualche modo questa caratteristica sembra costituire, paradossalmente, un elemento identitario di una comunità che vive la propria identità in una specie di crisi permanente che non riesce a risolvere a meno

---

<sup>459</sup> La loro storia verrà raccontata in un altro film: *Fattorusso-la gira continúa* (Santiago Bednarik, 2017), prodotto più recentemente, a conferma dell'ipotesi del riconoscimento tardivo della società nei loro confronti.



che intervengano dei fattori vincolanti provenienti dall'esterno in grado di stabilire dei legami interni.

La metafora del “trauma di nascita” dell'Uruguay come nazione sembra riflettersi nei meccanismi che configurano le modalità di produzione culturale; la costruzione identitaria stenta ad assumere una dinamica di crescita nella quale le proprie energie costituiscano livelli minimi di massa critica capaci di contribuire ad alimentare i processi di sviluppo, rinnovamento, coscienza e accumulazione storica, memoria in grado di stabilire basi solide e continuità. Almeno è questa la sensazione che produce una delle possibili linee di lettura che propone il documentario fino a questo punto della narrazione costruita a partire dalle dichiarazioni degli intervistati e dagli interventi testuali attraverso i sottotitoli.

#### **4.4    *A redoblar (1978)***

Il seguente capitolo fa un salto storico e segna una svolta tematica, a partire dalle circostanze relative al momento in cui si inserisce la prossima canzone presa in considerazione: “A redoblar”, di Rubén Olivera e Mauricio Ubal.

La canzone fu composta nel 1978, negli anni della dittatura militare (1974-1985). A partire dal 1974, nel contesto dell'irruzione della repressione e censura che fecero seguito al colpo di stato, con l'esilio dei principali esponenti della canzone popolare e l'oscurantismo della vita culturale in tutte le sue manifestazioni, si era instaurato nel paese un clima caratterizzato dal silenzio e dalla paura. Eppure, nonostante il divieto di riunione e manifestazione negli spazi pubblici, lo scioglimento dei partiti e la proibizione delle attività politiche in tutti gli ambiti, una volta passati i primi anni, cominciano ad apparire i primi sintomi di resistenza ideologica contro i militari, che non erano riusciti a ottenere livelli minimi di approvazione sociale, risultando fallimentari anche sul piano economico. Si assiste a una graduale rinascita della volontà di partecipazione della gente che si manifesta timidamente in diversi

ambiti, come ad esempio i festeggiamenti del carnevale, il teatro, la musica e, in particolare, il movimento del “Canto Popular”.<sup>460</sup>

Le particolari condizioni della censura, per cui venivano controllati dai servizi di intelligence della polizia i testi delle canzoni prima che venisse autorizzata la realizzazione degli spettacoli, finirono per costituire una sfida creativa per i musicisti e poeti, che per eludere i censori, ricorrevano a immagini, simboli e codici condivisi con il pubblico con il quale si stabilisce una particolare modalità di comunicazione, e non solo attraverso i testi: una certa melodia eseguita da un flauto poteva essere un riferimento a un brano appartenente a uno dei cantori esiliati, e produrre grande entusiasmo nella platea dei teatri, dove gli spettacoli erano sempre più numerosi, in quanto occupavano il vuoto che lasciava l'impossibilità di incontro tra le persone in altri spazi pubblici. I concerti diventano uno spazio rituale e di catarsi dove si canalizza il desiderio di stare insieme e si condivide la necessità di produrre un cambiamento a livello politico, per il quale non erano date ancora le condizioni che, nello stesso tempo, la musica contribuisce lentamente a creare.

L'intervista ai due compositori di una delle canzoni che divenne poi l'inno della resistenza, *A redoblar* (A raddoppiare), percorre alcuni punti salienti di questo processo storico, da un lato - mediante la proiezione di documenti filmici sulla dittatura- e, dall'altro, è anche occasione di tornare sulla questione della creazione, dell'atto creativo.

Il fatto che una semplice canzone sia stata in grado di costituirsi come potente veicolo del senso di comunità di cui le persone avevano bisogno per rompere il cerchio di silenzio e impotenza che li stringeva, risulta sorprendente per gli stessi autori della canzone.

---

<sup>460</sup> Croatto, Leonardo. 1987. «Canto popolare in Uruguay dal 1973 al 1984». Tesi di Laurea, Bologna: Università di Bologna.

Dal punto di vista musicale la canzone contiene alcuni elementi da sottolineare: la cellula ritmica di base viene eseguita dalla chitarra ma è costruita sull'accompagnamento caratteristico di uno dei ritmi del tradizionale gruppo corale del carnevale uruguayano (la *murga*). Questo ritmo binario in 4/4, denominato “marcha camión”, contiene una pulsazione costante del basso, in un ostinato di carattere incitativo<sup>461</sup> sul quale le corde superiori della chitarra imitano il comportamento dei piatti della batteria sui tempi 2 e 4; su questa base, in un tempo lento e tonalità minore, la melodia realizza un disegno di frasi brevi intercalate da silenzi; strutturalmente, si succedono interruzioni, pause e successive riprese. Questi elementi determinano una particolare sensazione di permanente inizio e fermata, ripresa di fiato per una nuova partenza e poi una successiva interruzione, e così via, in modo tale che non viene mai raggiunto un climax euforico, a differenza degli inni politici in generale<sup>462</sup>, basati sugli schemi degli inni nazionali e patriottici.

Questo schema produceva un effetto interessante nelle esecuzioni dal vivo, dove il pubblico naturalmente si sentiva portato a cantare e battere le mani con “entusiasmo militante” (o tifoso). Era proprio la struttura del brano a impedire la catarsi, lo sfogo, lo svuotamento dell'energia attraverso il canto e, implicitamente, a produrre un contenimento più consono alla riflessione, in una specie di blocco dell'eccesso di coinvolgimento emotivo generando, mediante quelle sospensioni del fiato, un distanziamento critico, un effetto quasi brechtiano di straniamento: lo spettatore, che nell'atto di sommarsi al canto diventa attore del momento collettivo, viene spostato da quel punto e, mediante quello spostamento, messo in grado di osservare sé stesso e la situazione in cui si trova, tanto da dentro come da fuori. Per concludere la canzone, in linea con le caratteristiche che abbiamo segnalato in questa

---

<sup>461</sup> Vedi Stefani, Gino. 1975. «La scansione incitativa». *Uomo & cultura* VII (13–14): 27–50.

<sup>462</sup> Si pensi ad esempio alla nota canzone della resistenza cilena “Venceremos”, o anche alle canzoni partigiane italiane Bella Ciao o Bandiera Rossa, nelle quali il tono epico è sostenuto da una struttura che accumula tensione nelle strofe e sfocia in ritornelli nei quali viene scaricata l'energia.

particolare modalità strutturante, nel finale si sommano in modo accumulativo, due linee simultanee, melodiche e di testo: una ripete “a redoblar” (a raddoppiare) e l'altra “porque el corazón no quiere entonar más retiradas” (perché il cuore non vuole intonare più ritirate) in un crescendo molto lungo e graduale che, quando sembra incontenibile, si ferma improvvisamente a metà frase (perché il cuore non vuole) in un punto impossibile da prevedere per il pubblico, producendo ancora una volta la sensazione di sospensione nel vuoto, la metafora dell'impossibilità di afferrarsi a un qualunque riferimento stabile esterno, la sensazione – a livello percettivo – dell'inconvenienza di entusiasinarsi facilmente, la necessità di riflettere.

Nessuno di questi elementi, da noi osservati in quest'analisi interpretativa, è il risultato di una operazione costruttiva premeditata da parte degli autori, come loro stessi raccontano, la composizione fu un processo nel quale – dichiara Ubal – “ebbi la sensazione di essere una specie di 'medium', come se la canzone venisse da un'altra parte e semplicemente 'passasse' attraverso me in quel momento; quando sentii che era già completa e la cantai tutta intera, all'improvviso mi misi a piangere, non mi era mai successo con una canzone, e non mi è quasi mai più successo, tranne con una o due altre canzoni nei venticinque anni trascorsi da allora, e non so se mi succederà ancora”.

Questa “spiegazione-confessione”, che potrebbe sembrare in un certo senso mistificante, è significativa comunque del valore dato all'autenticità come atteggiamento. In un altro momento dell'intervista il co-autore, Olivera, si riferisce alla dimensione politica che assunse la canzone accompagnando il movimento della resistenza politica e culturale: “come diceva Benedetti<sup>463</sup>, una rivoluzione non si fa con una canzone, una poesia o un libro, ma nemmeno con una pallottola o un voto”.

---

<sup>463</sup> Mario Benedetti (1920-2009), prolifico poeta, saggista e drammaturgo uruguayano, è probabilmente uno degli scrittori ispano-americani più letti in assoluto; scrisse oltre 80 libri e venne tradotto in più di venti lingue (in italiano vedi: Benedetti, Mario, e Martha L Canfield. 2001. *Inventario: poesie 1948-2000*. Firenze: Le lettere)

#### 4.5 *Brindis por pierrot (1985)*

Un altro elemento interessante, legato alla questione degli elementi identitari di carattere locale presenti sul piano musicale, collega la canzone precedente a quella che verrà considerata nell'ultima intervista del documentario: il carnevale. Nel panorama delle manifestazioni culturali tradizionali dell'Uruguay, il carnevale costituisce un rituale fortemente radicato a livello popolare con caratteristiche proprie molto distinte da quelle dei paesi vicini, in particolare rispetto al molto più noto internazionalmente carnevale brasiliano, con il quale ha pochi punti di contatto; in particolare lo spettacolo delle “murgas”, con una struttura drammaturgica vocale e strumentale ben precisa che, a partire dagli anni '60, traspone verso la canzone d'autore alcuni elementi dando origine a un sottogenere, la “murga-canción” che costituisce un filone importante nella produzione musicale uruguaiana.

A questo genere appartiene la canzone “Brindis por Pierrot”, composta dal cantautore Jaime Roos nel 1985, e interpretata da un cantore popolare di origine “murguista”, Washington “Canario” Luna, una figura tipica e molto rappresentativa di un carattere profondamente radicato nell'immaginario delle tipologie dei personaggi che abitano i quartieri montevideani e popolano i bar, tipico luogo d'incontro e parte della quotidianità che sopravvive a malapena e lentamente scompare dalla geografia della città.

Il testo della canzone riguarda esattamente la descrizione di un personaggio di quelle caratteristiche, che coincidono d'altronde esattamente con l'aspetto del “Canario”<sup>464</sup> Luna, e il videoclip, che accompagnò il brano quando fu lanciato, era ambientato in un tipico bar di quelli sempre meno frequenti nel paesaggio contemporaneo gentrificato.

La nostalgia è l'elemento centrale, la partenza e il ricordo degli amici assenti:

---

<sup>464</sup> La parola “Canario” ha un doppio significato: è il nome in spagnolo dell'uccello detto canarino, ed è anche il nome della popolazione originaria del dipartimento di Canelones, Uruguay.

“me ne vado, come se ne sono andati tanti (...) e se ne vanno, e continuano ad andarsene perché il lavoro se lo porta via il vento...”, in riferimento al problema della migrazione in tempi di crisi: gli uruguaiani, storicamente discendenti da immigrati provenienti da ogni parte del mondo, costituiscono oggi una diaspora di proporzioni relativamente rilevanti: su una popolazione stabile di circa tre milioni di abitanti in territorio uruguaiano, se ne contano più di 600.000 residenti all'estero, e questo dato fa parte dell'identità nazionale, quasi tutte le famiglie hanno qualche membro all'estero, e l'emigrazione è una delle possibili opzioni per il futuro nell'orizzonte reale e immaginario di molti.

Questi elementi presenti nella canzone – il carnevale come ancoraggio locale, la nostalgia, l'emigrazione – raccontati dal punto di vista della “filosofia da bar” del personaggio - che, tra l'altro, canta sé stesso, dato il suo aspetto, rafforzando così l'elemento dell'autenticità e la credibilità - spiegano il successo immediato del brano che, come viene raccontato nell'intervista, fu sorprendente soprattutto per la velocità con cui venne raggiunto. Questo è un punto importante da sottolineare nella prospettiva dell'analisi della ricezione musicale: non è abituale che una canzone riscuota un così alto livello di gradimento al primo ascolto; come viene segnalato da vari intervistati, “il pubblico non poteva avere mai sentito né alla radio né da nessuna parte il brano la prima volta che fu eseguito dal vivo, eppure lo chiesero come bis più di una volta e già lo cantavano”. Sorge di nuovo la domanda iniziale: “che cosa deve avere una canzone per diventare una hit, per trascendere e sopravvivere allo scorrere del tempo”, e si potrebbe aggiungere “per fare presa immediatamente sugli spettatori”.

Le risposte, le non-risposte e le nuove domande che emergono dal documentario hanno la virtù di proporre una quantità di questioni rilevanti che, in modo diretto o indirettamente, girano intorno ai vincoli tra la costruzione identitaria collettiva e la musica, attraverso la musica. La narrazione che le registe elaborano a partire dalle interviste, nelle quali ogni autore narra la genesi di ogni canzone inserita nel racconto della propria vita, sembra rispondere con precisione a quanto sostiene

Denis-Constant Martin<sup>465</sup>:

[...] uno propone la propria identità nella forma di una narrazione in cui si può riorganizzare, reinterpretare gli eventi della propria vita in modo da avere cura tanto della permanenza come del cambiamento, in modo da soddisfare il desiderio di rendere gli eventi concordanti, nonostante le inevitabili discordanze che potrebbero scuotere le basi dell'identità [...]<sup>466</sup>

Le relazioni che si stabiliscono tra le cinque canzoni/capitoli raggiungono un equilibrio tra l'indipendenza di ogni storia particolare e l'interdipendenza, producendo così una trama nella quale gli avvenimenti si vincolano e permettono l'integrazione di quanto si presenta come contraddittorio o disperso, in un discorso narrativo sull'identità nella diversità, inserita in un processo storico che configura una storia collettiva.

Si tratta esplicitamente di un documentario, ma la costruzione formale messa in atto non è separabile dalle “strategie della narratività e il fascino della finzione”<sup>467</sup>, come segnala Bill Nichols, dalla prospettiva della teoria del documentario:

Ciò che i film hanno da dire sulla condizione umana o su questioni attuali non può essere separato da come lo dicono, da come questo modo di dire ci emoziona e ci influenza, come ci compromettiamo con un'opera, [il genere documentario è] una forma cinematografica che afferma chiaramente la sua relazione con il mondo storico, ma non può essere separata nettamente dalle strategie della narratività e dal fascino della finzione.<sup>468</sup>

---

<sup>465</sup> Martin, Denis-Constant. 1995. «The Choices of Identity». *Social Identities* 1 (1): 5–20. Citato da Pinxten, Rik. 1997. «Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad». *Revista CIDOB d' Afers Internacionals*, n. 36: 39–57. <https://www.raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/view/28022>.

<sup>466</sup> “[...] one proposes one’s identity in the form of a narrative in which one can re-arrange, reinterpret the events of one’s life in order to take care both of permanence and change, in order to satisfy the wish to make events concordant in spite of the inevitable discordances likely to shake the basis of identity”. *Ibid.* Pag. 42.

<sup>467</sup> Nichols, Bill. 2011. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. Pagg.18-19.

<sup>468</sup> “Lo que los filmes tienen que decir acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad no puede separarse de cómo lo dicen, cómo esta forma de decirlo nos emociona y nos afecta, cómo nos comprometemos con una obra, [...] una forma cinematográfica que hace claras reivindicaciones acerca de su relación con el

Il rischio che comporta il trattamento di temi storici e la conseguente possibilità di prendere posizione in termini ideologici o politici sugli avvenimenti, messa a confronto con le aspettative di oggettività che dalla parte della ricezione si pretendono dal genere documentario, è assunto creativamente mediante la proposta di varie linee di lettura che si intrecciano in modo permanente, rendendo conto della complessità dei problemi. Questo permette di evitare ciò che Lawrence Grossberg riferisce in questi termini:

[...] prendere le proprie supposizioni politiche (per quanto esse siano piene di senso comune) come se fossero la conclusione di qualche analisi, che sempre si assume sia stato già compiuto altrove (ma che è sempre assente). Il desiderio politico falsa le possibilità della complessità e l'esigenza di concretezza. Portato all'estremo, il giornalismo politico di partito [...] sostituisce il lavoro intellettuale.<sup>469</sup>

Ciò non significa escludere la possibilità dell'interpretazione - della Storia e delle singole storie che la compongono - sia dalla parte delle autrici del documentario, (che in quanto raccolta e riordinamento narrativo di documenti si costituisce come un nuovo documento, a sua volta interpretabile) che da parte nostra, come spettatori del film, come pubblico delle musiche presenti, e come ricercatori, in questa tesi, dei rapporti tra musica, cinema e identità.

---

mundo histórico pero no puede separarse limpiamente de las estrategias de la narrativa o la fascinación de la ficción.” *Ibid.*

<sup>469</sup> “[...] toma sus propias suposiciones políticas (por muy llenas de sentido común que estén) como si fueran la conclusión de algún análisis, que siempre se asume que ha sido completado en algún otro lugar (pero que siempre está ausente). El deseo político falsea las posibilidades de la complejidad y la exigencia de concreción. Llevado al extremo, el periodismo político partidista [...] sustituye al trabajo intelectual.”

Grossberg, Lawrence. 2010. *Estudios Culturales. Teoría, política y práctica*. A cura di Chantal Cornut-Gentille D'Arcy. Tradotto da Elena Oliete Aldea. Valencia: Letra Capital. Pag. 267-268.



### **Testi delle canzoni citate**

***Río de los pájaros pintados***

(Anibal Sampayo, 1955)

El Uruguay no es un río,  
es un cielo azul que viaja.  
Pintor de nubes: camino,  
con sabor a mieles ruanas.

Los amores de la costa,  
son amores sin destino,  
camalotes de esperanza  
que se va llevando el río.

Chuá, chuá, chuá, ja, ja, ja,  
no cantes más, torcacita,  
que llora sangre el ceibal.

Morenita lavandera,  
biguacita de la costa,  
enrollate la pollera,  
ponete a lavar la ropa.

Tu madre cocina charque, \*  
tu padre fue río arriba  
y vos te quedaste sola  
lavando ropa en la orilla.

Canoíta pescadora,  
aguantame el temporal,  
si mis brazos no se cansan  
remando te he de sacar.

Gurisito pelo chuzo,  
ojitos de yacaré,  
barriguita chifladora,  
lomito color café.

L'Uruguay non è un fiume,  
È un cielo blu che viaggia.  
Pittore di nuvole: cammino,  
con sapore di miele giallo

Gli amori della costa,  
sono amori senza destino,  
ninfee di speranza  
che si porta via il fiume.

Chuá, chuá, chuá, ha, ha, ha,  
non cantare più, uccellino,  
che il ceibal piange sangue.

Lavandaia moretta,  
Biguacita della costa,  
rimboccati la gonna,  
vai a lavare i vestiti

Tua madre cucina charque, \*  
tuo padre è andato sui monti  
e tu sei rimasta sola  
a lavare i vestiti sulla riva.

Piccola canoa pescatrice,  
resisti la tempesta,  
se le mie braccia non si stancano  
remando ti porterò fuori.

Capelli chuzo Gurisito,  
occhietti di yacaré,  
pancia che fischia  
Piccola lonza color caffè

## ***Brake it all***

(Hugo y Osvaldo Fattorusso, 1964)

We want you to come  
We want you to hear  
We want you to dance  
Dance all night long

But when the music starts  
Don't stay there like a fool  
And break it all  
You listen me, break it all

Before getting tired  
Before getting sad  
Come and shake with us  
Brake plans tonight

But when the music starts  
Don't stay there like a fool  
And break it all  
You listen me, break it all

If you're alone and nobody shakes with  
you  
Oh, please don't mind and shake - oh yeah!  
Now, we're know you're fine  
Do the shake, do the shake - oh yeah!  
And break it all  
You listen me, break it all

But when the music starts  
Don't stay there like a fool  
And break it all  
You listen me, break it all  
And break it all  
You listen me, break it all  
And break it all  
You listen me, break it all

## *Principe azul*

(Horacio Buscaglia, Eduardo Mateo, 1968)

Sueñas ser príncipe azul  
Nena chiquita eres tú  
Luna de queso tendrás  
Donde la luna saldrá

Suenan las doce y tendrás  
Zapatitos de cristal  
Príncipe azul ya vendrá  
Ratoncitos lo traerán

Cuando despiertes del sueño  
Ya no tendrá luna el cielo  
Debes buscar ese beso

Sigue tu sueño mejor  
Bosque encantado tendrás  
Junto al conejo tambor  
Blancas ardillas vendrán

Cuando despiertes del sueño  
Ya no tendrá luna el cielo  
Debes buscar ese beso

Cuando despiertes del sueño  
Ya no tendrá luna el cielo  
Debes buscar ese beso

Sueña ser príncipe azul  
Nena chiquita eres tú  
Luna de queso tendrás  
Donde la luna saldrá

Sogni di essere un principe azzurro  
Bimba piccolina sei tu  
Luna di formaggio avrai  
Dove la luna uscirà

Suonano le dodici e avrai  
Scarpine di cristallo  
il Principe azzurro verrà  
i Topolini lo porteranno

Quando ti sveglierai dal sogno  
Non avrà più la luna il cielo  
Devi cercare quel bacio

Inseguì il tuo sogno migliore  
Un bosco incantato avrai  
Insieme al coniglio tamburo  
Bianchi scoiattoli verranno

Quando ti sveglierai dal sogno  
Non avrà più la luna il cielo  
Devi cercare quel bacio

Quando ti sveglierai dal sogno  
Non avrà più la luna il cielo  
Devi cercare quel bacio

Sogni di essere un principe azzurro  
Bimba piccolina sei tu  
Luna di formaggio avrai  
Dove la luna uscirà

## ***A redoblar***

(Mauricio Ubal, Rubén Olivera, 1978)

Volverá la alegría  
a enredarse con tu voz.  
A medirse en tus manos  
y a apoyarse en tu sudor.  
Borrará duras muecas pintadas  
sobre un frágil cartón de silencio  
y el aliento de murga saldrá...

A redoblar, a redoblar  
muchachos esta noche,  
cada cual sobre su sombra,  
cada cual sobre su asombro  
a redoblar, desterrando,  
desterrando la falsa emoción,  
el "la-la-la", el beso fugaz,  
la mascarita de la fe

A redoblar, a redoblar  
a redoblar muchachos que la noche  
nos presta sus camiones  
y en su espalda de balcones  
y zaguán, nos esperan,  
nos esperan otros redoblantes,  
otra voz, harta de sentir,  
la mordedura del dolor

A redoblar muchachos la esperanza  
que su latido insista en nuestra sangre  
para que ésta nunca olvide su rumbo

Porque el corazón no quiere  
entonar más retiradas

Porque el corazón no quiere  
entonar más retiradas

Porque el corazón no quiere  
(a redoblar, a redoblar)  
entonar más retiradas  
(a redoblar, a redoblar)  
(...)  
Porque el corazón no quiere.

Porque el corazón no quiere.

Tornerà l'allegria  
a rimanere impigliata nella tua voce.  
A misurarsi nelle tue mani  
e appoggiarsi sul tuo sudore.  
Cancellerà le smorfie dipinte duramente  
su un fragile cartone di silenzio  
e il respiro della *murga* uscirà...

A raddoppiare, raddoppiare  
ragazzi questa sera,  
ognuno sulla sua propria ombra,  
ognuno sopra il suo stupore  
a raddoppiare, bandendo  
bandendo la falsa emozione,  
il "la-la-la", il bacio fugace,  
la mascherina della fede

A raddoppiare, raddoppiare  
a raddoppiare ragazzi che la notte  
ci presta i suoi camion  
e nella loro schiena di balconi  
e corridoi, ci aspettano,  
altri rulli di tamburo ci aspettano,  
un'altra voce, stanca di sentire  
il morso del dolore

A raddoppiare ragazzi la speranza  
che il suo battito insista sul nostro sangue  
in modo che non dimentichi mai il suo corso.

Perché il cuore non vuole  
intonare più ritirate

Perché il cuore non vuole  
intonare più ritirate

Perché il cuore non vuole  
(a raddoppiare, raddoppiare)  
intonare più ritirate.  
(a raddoppiare, raddoppiare)  
(...)  
Perché il cuore non vuole.

## ***Brindis por Pierrot***

(Jaime Roos, 1985)

No lo vieron a Molina  
Que no pisa más el bar  
Dónde está la Gran Muñeca  
Que no trilla el bulevar  
Esta noche es de recuerdos  
Este brindis por Pierrot  
Volverás Mario Benítez  
Con tu Línea Maginot  
Qué será de los porteños  
Ocupando el Liberaij  
Qué dirá La Nueva Ola  
Empapada de champán  
Esta noche es de recuerdos  
Este brindis por La Unión  
Ahí estás Martincorena  
Escuchando esta canción

Me voy  
Como se han ido tantos  
Que el recuerdo disfrazó de santos  
Y su historia se ha vuelto ilusión  
Descubro  
El dejo de amargura  
Que ni la mejor partitura  
Le pudo marcar a mi voz  
[...]  
Esta noche no tengo ni quejas  
Sin embargo el que llora soy yo  
[...]  
Me voy  
Me voy me vivo yendo  
Esta noche me hizo vista el tiempo  
En las copas me dieron changüí  
Me llevo  
Como un capricho burdo  
La esperanza escondida en el zurdo  
Que el Diablo se apiade de mí

Se van  
Se van se siguen yendo  
El trabajo se lo lleva el viento  
Como hojas de un sueño otoñal  
Levanto  
Mi vaso por las dudas  
A veces la suerte me ayuda  
Nadie golpea al zaguán

Non avete visto Molina  
Che non viene più nel bar  
Dov'è la Grande Bambola  
Che non va più in giro per i viali  
Questa serata di ricordi  
Questo brindisi per Pierrot  
Tornerai Mario Benítez  
Con la tua linea Maginot  
Che ne sarà dei porteños  
che occupavano il Liberaij  
Cosa dirà la Nueva Ola  
Immersa nello champagne  
Questa serata di ricordi  
Questo brindisi per La Union  
Eccoti, Martincorena  
mentre ascolti questa canzone

Me ne vado  
Come tanti se ne sono andati  
Il ricordo li ha mascherati da santi  
E la loro storia è diventata un'illusione  
Scopro  
Un sapore amaro  
Che nemmeno il migliore spartito  
Ha potuto segnare nella mia voce  
[...]  
Questa notte non ho nemmeno lamenti  
Eppure quello che piange sono io  
[...]  
Me ne vado  
Me ne vado, vivo partendo  
Questa notte mi ha visto il tempo  
Nei bicchieri mi han dato il via libera  
Mi porto via  
Come un capriccio rozzo  
La speranza nascosta nel lato sinistro  
Che il diavolo abbia pietà di me

Partono  
Partono, continuano a partire  
Il lavoro lo porta via il vento  
Come foglie di un sogno autunnale  
Sollevo  
Il mio bicchiere, per ogni evenienza  
A volte la fortuna mi aiuta  
Nessuno bussa al corridoio

Oigan al payaso que canta  
Cuántas penas en su garganta  
Junto a su copa de licor  
Solo  
Esta noche no tengo ni tumba  
Sin embargo el que canta soy yo

Miren al Pierrot callejero  
De la noche fiel compañero  
En su mejilla un lagrimón  
Brilla  
Le ha tocado pasarse la vida  
A solas con su corazón

(Recitado) "Te largan a la cancha sin  
preguntarte si querés entrar.  
Por si fuera poco, de golero;  
toda una vida tapando agujeros.  
Y si en una de esas salís bueno,  
se tiran al suelo y te cobran penal"

Oigan al payaso que canta  
Cuántas penas en su garganta  
Junto a su copa de licor  
Solo  
Esta noche no luce su ropa  
Sin embargo le llaman Pierrot

Miren al Pierrot callejero...

Ascoltate il pagliaccio che canta  
Quanti dolori nella sua gola  
Accanto al suo bicchiere di liquore  
Solo  
Questa notte non ho nemmeno una tomba  
Eppure quello che canta sono io

Guardate il Pierrot randagio  
Della notte fedele compagno  
Sulla sua guancia un lacrimone  
Brilla  
Ha dovuto trascorrere la sua vita  
Da solo con il suo cuore

(Recitato) "Ti buttano nello stadio senza  
chiederti se vuoi entrare.  
Come se ciò non bastasse, in porta;  
tutta una vita coprendo buchi.  
E se per caso vieni fuori buono  
si buttano per terra e dicono che è tiro di rigore

Ascoltate il pagliaccio che canta  
Quanti dolori nella sua gola  
Accanto al suo bicchiere di liquore  
Solo  
Stanotte non indossa i suoi vestiti  
Tuttavia, lo chiamano Pierrot

Guardate il Pierrot randagio...

## Bibliografía

- Abba, Artemio. 2003. «Cine y Ciudad en El Siglo XX: Evolución de las centralidades culturales de Buenos Aires». *Documento de Trabajo CIHaM*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, , n. 4.
- Achugar, Hugo, e Caetano, Gerardo, a c. di. 1992. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.
- Adorno, Theodor W. 1941. «On popular music». *Studies in Philosophy and Social Science*, n. IX: 17–48.
- Adorno, Theodor W., e Hanns Eisler. 1975. *La musica per film*. Roma: Newton Compton.
- Aharonián, Coriún. 1994. «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 15 (2): 189–225.
- . 1999. «Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya». In *Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, di Rodrigo Torres (ed.), 418–31. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM.
- . 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. 2° ed. Montevideo: Tacuabé.
- . 2007. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: EUM-UdelaR; CSEP-UdelaR.
- Ala, Nemesio. 1984. *Bob Dylan. Biografia, Testi e Spartiti*. Milano: Gammalibri.
- Altman, Rick. 2007. *The American Film Musical*. 9. print. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Amieva Collado, Mariana. 2017. «El “amateur avanzado” como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950». *Imagofagia*, n. 16: 142–66. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249/1193>.
- Anderson, Benedict Richard O’Gorman., Marco D’Eramo, e Marco Vignale. 1996. *Comunità immaginate : origini e diffusione dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri.



- Attali, Jacques. 1977. *Rumori : saggio sull'economia politica della musica*. Milano: Gabriele Mazzotta.
- Ayestarán, Lauro. 1997. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- Azzi, María Susana. 1991. *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones de Olavarria.
- . 2012. «“A Hellish Instrument”: The Story of the Tango Bandoneón». In *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!*, di Helena Simonett, 233–48. Champaign: University of Illinois Press.
- Azzi, María Susana, e Simon Collier. 2000. *Le grand tango : the life and music of Astor Piazzolla*. Oxford: Oxford University Press.
- Baroni, Mario, e Franco Nanni. 1989. *Crescere con il rock: l'educazione musicale nella società dei mass-media*. Bologna: Clueb.
- Barrán, José Pedro. 1995. «El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX». *Red Académica Uruguaya (RAU)*. (website). 1995. <https://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm>.
- Barsky, Julián, e Osvaldo Barsky. 2004. *Gardel: la biografía. Memorias y biografías*. Buenos Aires: Taurus.
- Beasley-Murray, Jon. 2010. *Poshegemonía: Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Beisso, Rosario, e José Luis Castagnola. 1987. «Identidades sociales y cultura política en el Uruguay. Discusión de una hipótesis». *Cuadernos del CLAEH* 12 (44): 9–18.
- Benedetti, Mario, e Martha L Canfield. 2001. *Inventario: poesie 1948-2000*. Firenze: Le lettere.
- Bennett, Andy. 2001. *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Biddle, Ian, e Vanessa Knights, a c. di. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate.
- Bisoni, Claudio. 2005. «Cinema a 45 giri». In *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta*, a cura di Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore, 53–61. Roma: Carocci.

- Blacking, John, Francesco Giannattasio, e Domenico Cacciapaglia. 1986. *Come è musicale l'uomo?* Milano: Ricordi Unicopli.
- Block de Behar, Lisa. 2000. «Globalización, Tercer Mundo, Literatura Comparada». *INSOMNIA* 136 (1): 6–7.
- Bourdieu, Pierre. 2017. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Bracco, Roberto, José María López Mazz, Beatriz Orrego Rojas, Nicolás Batalla, e Rodrigo Bongiovanni. 2012. *Esclavitud y afrodescendientes en Uruguay: Una mirada desde la antropología*. Montevideo: FHCE.  
[http://www.comisionunesco.mec.gub.uy/innovaportal/file/29929/1/esclavitud\\_y\\_afrodecendientes\\_en\\_uruguay.pdf](http://www.comisionunesco.mec.gub.uy/innovaportal/file/29929/1/esclavitud_y_afrodecendientes_en_uruguay.pdf).
- Briceño Linares, Ybelice. 2015. *Del mestizaje a la hibridación: discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina*. Barcelona: Ybelice Briceño Linares.
- Burch, Noël. 2011. *El tragaluz del infinito: contribución a la genalogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burnand, David, e Benedict Sarnaker. 1999. «The Articulation of National Identity Through Film Music». *National Identities* 1 (1): 7–13.  
<https://doi.org/10.1080/14608944.1999.9728099>.
- Byrne, David. 2013. *How music works*. San Francisco: McSweeney's.
- Caetano, Gerardo. 1990. *Notas para una revisión histórica sobre la cuestión Nacional en el Uruguay*. Montevideo: CLAEH.
- Caetano, Gerardo, e Ana Ribeiro, a c. di. 2015. *Tierras, reglamento y revolución. Reflexiones a doscientos años del reglamento artiguista de 1815*. Montevideo: Planeta.
- Calabretto, Roberto. 2012. *Antonioni e la musica*. Venezia: Marsilio.
- Calvagno, Joaquín. 2010. «El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección “Cinematografía” del semanario “CGT” (1934-1943)». *A Contracorriente* 7 (3): 38–81.  
[https://projects.ncsu.edu/project/contracorriente/spring\\_10/articles/Calvagno.pdf](https://projects.ncsu.edu/project/contracorriente/spring_10/articles/Calvagno.pdf).
- Cambra, Laura, e Juan Raffo. 2014. «A Newer Tango Coming from the Past». In *Music and Youth Culture in Latin America : Identity construction processes*

*from New York to Buenos Aires*, a cura di Pablo Vila, 243–60. New York: Oxford.

Casetti, Francesco. 1993. *Teorie del cinema: 1945-1990*. Milano: Bompiani.

Castells, Manuel. 2006a. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. México: Siglo Veintiuno.

———. 2006b. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol.II El poder de la identidad*. México: Siglo Veintiuno.

Catalán Deus, José. 2012. «El crítico como artista, la crítica como creación». *Periodista Digital*, 19 giugno 2012, par. Ocio y cultura.  
<https://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2012/06/19/el-critico-como-artista-la-critica-como-creacion-oscar-wilde-.shtml?iframe=true&width=90%&height=90%>.

Celli, Carlo. 2011. *National Identity in Global Cinema - How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan.

Chion, Michel. 1991. *L'audio-vision: Son et Image au Cinema*. Paris: Nathan Université.

Collier, Simon. 2009. *The Life, Music, and Times of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Collier, Simon, Artemis Cooper, María Susana Azzi, e Richard Martin. 1997. *¡Tango! el baile, el canto, la historia*. Barcelona: Paidós.

Collioud, Luz. 2014. «El cine tanguero argentino: una melodía perdida con el paso del tiempo». Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Connell, John, e Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks : Popular music, identity and place*. London: Routledge.

Corrado, Omar. 2002. «Significar una ciudad - Astor Piazzolla y Buenos Aires». *Revista del Instituto Superior de Música* 1 (9): 52–61.

———. 2003. «Bandoneón». A cura di John Shepherd. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. New York: Continuum.

Crespi, Isabella. 2015. *Cultura/e nella società multiculturale: riflessioni sociologiche*. Macerata: eum.

Cristiá, Moira. 2018. «Frente el autoritarismo, la creación: La experiencia de AIDA y su relectura en el film El Exilio de Gardel (Fernando Solanas, Francia /Argentina, 1985)». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y*

*Comunicación XVIII* (68): 75–92.

[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=660&id\\_articulo=13892](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=660&id_articulo=13892).

Croatto, Leonardo. 1987. «Canto popolare in Uruguay dal 1973 al 1984». Tesi di Laurea, Bologna: Università di Bologna.

Cuche, Denys. 2006. *La nozione di cultura nelle scienze sociali*. Bologna: il Mulino.

De Ruggieri, Francesca. 2008. *I segni del cinema*. Bari: Progedit.

DeNora, Tia. 2010. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2015. «After Adorno». In *The Routledge reader on the sociology of music*, a cura di John Shepherd e Kyle Devine. New York: Routledge.

D'Eramo, Marco. 1996. «Chissà se capiranno». In *Comunità immaginate : origini e diffusione dei nazionalismi*, di Benedict Richard O'Gorman. Anderson, Marco D'Eramo, e Marco Vignale, 7–13. Roma: Manifestolibri.

Desideri, Fabrizio, e Giovanni Matteucci. 2006. *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*. Firenze: Firenze University Press.

Devoto, Giacomo, Gian Carlo Oli, Luca Serianni, e Maurizio Trifone. 2017. *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*. Firenze: Le Monnier.

Di Eugenio, Alessia. 2018. «Spettri dell'Antropofagia: miti interpretativi, appropriazioni ed eredità contemporanee». Tesi di Dottorato, Bologna: Università di Bologna.

Dominzain, Susana, Rosario Radakovich, Deborah Duarte, e Luisina Castelli Rodríguez. 2014. *Imaginarios y consumo cultural: Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*. Montevideo: FHCE; MEC. [http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/66060/1/imaginarios\\_y\\_consumo\\_cultural\\_-\\_tercer\\_informe\\_-\\_2014.pdf](http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/66060/1/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf).

Donozo, Leandro. 2010. «Diez conclusiones provisionales sobre las revistas de música». In *Hablar de música. Revistas de música en la Argentina (1829-2010)*. Biblioteca Nacional. Buenos Aires, Argentina.

Eckmeyer, Martín Raúl, Marianela Maggio, Cecilia Trebuq, e Emilio Marracini. 2015. «Haciendo del problema la solución: Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana». Relazione presentata nelle X Jornadas Nacionales de

- Investigación en Arte en Argentina y América Latina, La Plata, Facultad de Bellas Artes, settembre. <http://hdl.handle.net/10915/59713>.
- Eco, Umberto. 1999. *Apocalípticos e integrados*. Tradotto da Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.
- Elbert, Luis. 1978. «Qué hacer para que el cine nacional deje de nacer con cada película que se filma». *Cinemateca Revista* 1 (7): 26–28.
- Epstein, Fernando. 2014. Fernando Epstein, distribuidor. Entrevista di Juan Andrés Belo. *TercerFilm*, n.1: 38-45.
- Fabbri, Franco. 1981. «Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni». In *Prima Conferenza Internazionale della Iaspm*. Amsterdam.
- . 1985. *What is popular music? 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno: II conferenza internazionale della IASPM, Reggio Emilia, IASPM e Musica-Realtà, 19-24 settembre 1983: atti*. Milano: UNICOPLI.
- . 2005. «‘Non al primo ascolto’. Complessità progressiva nella musica dei gruppi angloamericani, 1960-1967». Relazione presentata alla conferenza «Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976», Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, Cremona, ottobre 20.
- . 2012. «Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary on My Publications». Tesi di Dottorato, Huddersfield: University of Huddersfield.
- Fernández Bitar, Marcelo. 2015. *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferreira, Luis. 1997. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue Sepé.
- Feuer, Jane. 1995. «The self-reflexive musical and the myth of entertainment». In *Film genre reader II*, di Barry Keith Grant, 441–55. Austin: University of Texas Press.
- Fischerman, Diego, e Abel Gilbert. 2009. *Piazzolla. El mal entendido: Un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa.
- François, Cécile. 2005. «Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas». *Ciberletras*, n. 13. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>.
- Frigerio, Alejandro, e Eva Lamborghini. 2009. «El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad

- “blanca”». *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30: 93–118.  
<http://www.redalyc.org/pdf/1809/180913916006.pdf>.
- Frith, Simon. 1996. «Music and Identity». In *Questions of Cultural Identity*, a cura di Stuart Hall e Paul Du Gay. Thousand Oaks: Sage.
- . 2007. *Taking popular music seriously: selected essays*. Aldershot: Ashgate.
- Frith, Simon, Will Straw, e John Street, a c. di. 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gallego, Mariano. 2007. «Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como “constructores” de la nación». *Papeles del CEIC* 2 (32).
- García Brunelli, Omar. 1992. «La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n. 12: 155–221.
- . , a c. di. 2008. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- . 2016. «Ginastera y Piazzolla». Relazione presentata alla mostra Alberto Ginastera. Malambo, truculencia y legado, Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata, Argentina.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo.
- García, Facundo. 2009. «El cierre de los históricos estudios de grabación TNT: Últimas imágenes del sitio que fue la usina de leyendas». *Página 12*, 9 luglio 2009, par. Cultura y Espectáculos.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14497-2009-07-09.html>.
- Gellner, Ernest. 1972. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- . 1987. *Culture, identity, and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Getino, Octavio. 2005. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.
- Gilliam, Terry. 1996. El tango de los 12 monos: Por qué Terry Gilliam eligió un tema de Piazzolla para su filme *Intervista di Pablo O. Scholz*. Clarín.
- Ginastera, Alberto. 1945. «La música cinematográfica». *Sur* 14 (124): 92–94.

- . 1948. «Música y cine». *Polifonía* 3 (19): 1, 10–11.
- . 1951. «El músico». In *Anuario del Cine Argentino: 1949–1950*, di Guillermo Zúñiga, 33–34. Buenos Aires: Editorial Cinematographica Americana.
- Gobello, José. 2002. *Mujeres y hombres que hicieron el tango: biografías*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Goertzen, Chris, e María Susana Azzi. 1999. «Globalization and the Tango». *Yearbook for Traditional Music* 31: 67–76.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *Estudios Culturales. Teoría, política y práctica*. A cura di Chantal Cornut-Gentile D'Arcy. Tradotto da Elena Oliete Aldea. Valencia: Letra Capital.
- Hall, Stuart. 2002. «A chi serve l'identità?» In *Spettri del potere: ideologia identità traduzione negli studi culturali*, a cura di Cinzia Bianchi, Cristina Demaria, e Siri Nergaard, 129–54. Roma: Meltemi.
- . 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. A cura di Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, e Víctor Vich. Popayán: Envión.
- Hawkins, Stan, a c. di. 2012. *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*. Burlington: Ashgate.
- Hesmondhalgh, David, e Keith Negus. 2002. *Popular music studies*. London: Arnold.
- Hobsbawm, Eric John. 2007. *Imperialismi*. Milano: Rizzoli.
- Horner, Bruce, e Thomas Swiss, a c. di. 1999. *Key terms in popular music and culture*. Malden, Mass: Blackwell.
- James, David E. 2016. *Rock «N» Film: Cinema's Dance With Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- . 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kassabian, Anahid. 2002. *Hearing film : tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.

- Keightley, Keir. 2001. «Reconsidering Rock». In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, a cura di Simon Frith, Will Straw, e John Street. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kuri, Carlos. 2014. *Piazzolla: La música al Límite*. 3a ed. corr. e aum. Buenos Aires: Corregidor.
- Kutnowski, Martín. 2002. «Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla's Music». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 23 (1): 106–113.
- La Cruz, Cecilia. 2018. «1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur». *Cine Documental*, n. 18.  
<http://revista.cinedocumental.com.ar/1965-contra-el-desconocimiento-mutuo-en-el-cono-sur/>.
- Lenton, Diana Isabel. 2014. «De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880 – 1970)». *Corpus* 4 (2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1290>.
- Lernoud, Pipo, a c. di. 1996. *Enciclopedia rock nacional 30 años: de la A a la Z*. Argentina: Mordisco.
- Link, Kacey Quin. 2009. «Culturally Identifying the Performance Practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto». Tesi dottorale, Miami: University of Miami.
- Liperi, Felice. 2007. «Oltre i margini del suono. L'ibridità fra tradizione e innovazione». *E/C rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici* 1 (1): 43–45.
- Lissa, Zofia. 1965. *Aesthetics of film music*. Kraków: PWM.
- Lockhart, Washington. 1969. *El Uruguay de veras*. Montevideo: Arca.
- López González, Joaquín. 2006. «La música cinematográfica de Astor Piazzolla». *Imafronte*, n. 18.
- López Mazz, José María. 2018. «Indigenous blood in Uruguay. Memory and post-national citizenship». *Athenea Digital* 18 (1): 181–201.  
<http://atheneadigital.net/article/viewFile/v18-n1-lopez/2235-pdf-es>.
- Maggiolo, Daniel. 1998. «Políticas culturales». Relazione presentata al Encuentro Zonal organizado por la Comisión Mixta de Cultura de la Junta Local y el



Concejo Vecinal de la Zona nº 5 de la ciudad de Montevideo, Montevideo, diciembre. <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/txt/polcul.html>.

«Manifesto Antropófago». 2018. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural.  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>.

Manzano, Valeria. 2010. «Ha llegado la “nueva ola”: Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956 - 1966». In *Los '60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, a cura di Isabella Cosse, Karina Felitti, e Valeria Manzano. Buenos Aires: Prometeo.

———. 2014. «“Rock Nacional” and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976». *The Americas* 70 (3): 393–427.

Manzoli, Giacomo. 2012. *Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*. Roma: Carocci.

Martínez Carril, Manuel. 2014. «Las generaciones críticas». *Tercerfilm*, n. 1: 5–16.  
<https://www.revistafilm.com/articulos/revista-1-3/>.

Martínez Carril, Manuel, e Guillermo Zapiola. 2002. *La historia no oficial del cine uruguayo, 1898-2002*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental; Cinemateca Uruguaya.

Martin-Jones, David. 2008. *Deleuze, cinema and national identity: narrative time in national contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

McManus, Emily J. 2013. «The Tango in Translation: Intertextuality, Filmic Representation, and Performing Argentine Tango in the United States». *Transcultural* 5 (1–2): 194–213.  
<https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/article/view/20255/16245>.

McParland, Robert P. 2014. *Film and Literary Modernism*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

McQuinn, Julie. 2013. «Strange Recognitions and Endless Loops: Music, Media, and Memory In Terry Gilliam’s 12 Monkeys». In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, a cura di David Neumeyer. New York: Oxford University Press.

Meler, Dave. 2016. «El genocidio Charrúa». *iHistoriArte, curiosidades de la historia y el arte* (blog). 11 maggio 2016.  
<https://www.ihistoriarte.com/2016/05/el-genocidio-charrua/>.

- Methol Ferré, Alberto. 2015. *El Uruguay como problema*. 5ª ed. Montevideo: Editorial Hum.
- Metz, Christian. 1977. *Linguaggio e cinema*. Milano: Bompiani.
- Middleton, Richard. 2007. «Afterwords». In *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, 191–203. Aldershot: Ashgate.
- Mignolo, Walter D. 2005. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.
- Miorelli, Romina. 2016. «Materialising exile in Solanas' "Tangos: El Exilio de Gardel"». *Modern Languages Open*. <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.90>.
- Morin, Edgar, e Alberto Abruzzese. 2008. *Lo spirito del tempo*. Tradotto da Andrea Miconi. Roma: Meltemi.
- Mueller, John. 1984. «Fred Astaire and the Integrated Musical». *Cinema Journal* 24 (1): 28–40.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Naní La Terra, Jonathan. 2012. «Analisi degli oggetti nei processi di costruzione identitaria in contesti migratori transnazionali». *ANTROCOM Online Journal of Anthropology* 8 (2): 301–10.  
<http://www.antrocom.net/upload/sub/antrocom/080212/01-Antrocom-ita.pdf>.
- Nichols, Bill. 2011. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ochoa, Pedro. 2001. «Tango y Cine Mundial». In *Doce ventanas al tango*, di Jorge Adámoli, 157–74. Buenos Aires: Fundación El Libro.
- . 2003. *Tango y Cine Mundial*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- O'Flynn, Jhon. 2007. «National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting». In *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, 19–38. Aldershot: Ashgate.
- Ogando, Mónica Andrea. 2001. «Del burdel al salón. Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro». In *Doce ventanas al tango*, di Jorge Adámoli, 76–196. Buenos Aires: Fundación El Libro.

- Olivera, Rubén. 2014. *Sonidos y silencios: la música en la sociedad*. Montevideo: Tacuabé.
- Pacini Hernandez, Deborah, Héctor Fernández-L'Hoeste, e Eric Zolov, a c. di. 2004. *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Panizza, Francisco, e Carlos Muñoz. 1989. «Partidos políticos y modernización del Estado». In *Los Partidos Políticos de cara al 90*. Montevideo: FCU-FESUR.
- Pelinski, Ramón. 2008. «Astor Piazzolla : entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística». In *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, di Omar Brunelli García (comp.), 35–56. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Penon, Arturo, e Javier García Méndez. 1987. *Petite histoire du bandoneon et du tango*. Montreal: La Librairie du Quebec.
- Pescatore, Guglielmo. 2009. «La canzone italiana nella cinematografia». In *Le mille e una lingua. Atti delle tornate dell'accademia degli incamminati sulla lingua italiana*, di Costanza Melani, 129–31. Firenze: Polistampa.
- Pesce, Víctor Miguel. 2017. «Sospecha y prejuicio: introducción de The Beatles en la Argentina de los 60». Relazione presentata in: Primera Jornadas Nacionales el Rock: un extenso presente imaginario. Un abordaje multidisciplinario, Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, novembre 22.
- Pi Hugarte, Renzo. 2014. *Los Indios del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Piazzolla, Astor. 1987. *The Central Park Concert*. CD. New York: Chesky Records JD 107.
- . 2006. «Octeto Buenos Aires». *Tanguedia* Anno 3 (10): 12–13.
- Piazzolla, Astor, e Natalio Gorin. 1998. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires: Perfil.
- Piazzolla, Diana. 1987. *Astor*. Buenos Aires: Emecé.
- Pincherle, Maria Caterina. 1999. *La cultura cannibale: Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Roma: Meltemi.

- Pinxten, Rik. 1997. «Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n. 36: 39–57. <https://www.raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/view/28022>.
- Powers, Devon. 2012. «Long-Haired, Freaky People Need to Apply: Rock Music, Cultural Intermediation, and the Rise of the “Company Freak”». *Journal of Consumer Culture* 12 (1): 3–18.
- Pujol, Sergio A. 1996. «Piazzolla y los años '60. Una lectura política». *Revista Clang* 1: 52–57.
- . 2007. *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.
- . 2008. «Más allá de Piazzolla: con el pasado que vuelve». In *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, di García Brunelli, Omar (comp.), 233–44. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Raiswell, Richard. 1997. «Eugene IV, papal bulls of». A cura di Junius P. Rodriguez. *The historical encyclopedia of world slavery*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Real de Azúa, Carlos. 2007. *El impulso y su freno: tres décadas de Batllismo y las raíces de la crisis uruguaya : y otras páginas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Ricœur, Paul. 1997. «Narratividad, fenomenología y hermenéutica». Tradotto da Gabriel Aranzueque Sahuquillo. *Cuaderno Gris. Época III* 2: 479–95. <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/225>.
- Risetti, Ricardo. 1994. *Memorias del jazz argentino: Décadas del '40 y del '50 : músicos y orquestas argentinas de jazz*. Buenos Aires: Corregidor.
- Robertson, Roland. 1990. «Mapping the Global Conditions: Globalization as the Central Concept». In *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, a cura di Mike Featherstone. London: Sage.
- . 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- Rodriguez, Junius P., a c. di. 1997. *The Historical Encyclopedia of World Slavery*. 2 vol. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Rodríguez Kees, Damián. 2006. *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- Rodriguez Marino, Paula. 2013. *Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978–1988)*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Romanato, Gianpaolo. 2008. *Gesuiti, guaraní ed emigranti nelle riduzioni del Paraguay*. Ravenna: Longo.
- Saitta, Carmelo. 2004. «El timbre como factor estructurante». In *Altura-Timbre-Espacio*, di Pablo (coord.) Cetta, 27–30. Buenos Aires: IIMCV, Educa.
- Salton, Ricardo. 1981. «El bandoneon». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, n. 4: 90–105.
- Sambarino, Mario. 1970. *La cultura nacional como problema*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- Sanguinetti, Julio María. 2009. «El Charruismo». *El País*, 19 aprile 2009, par. Editorial. [http://historico.elpais.com.uy/09/04/19/predit\\_411886.asp](http://historico.elpais.com.uy/09/04/19/predit_411886.asp).
- Savage, Jon. 2007. *Teenage: The Creation of Youth Culture*. New York: Viking.
- Savigliano, Marta. 2018. *Tango And The Political Economy Of Passion*. London: Routledge.
- Schaeffer, Pierre. 2008. *Tratado de los objetos musicales*. Tradotto da Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.
- Schmidt, Arnold. 1997. «Royal Africa Company». A cura di Junius P. Rodriguez. *The historical encyclopedia of world slavery*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Schumann, Peter B. 1987. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- Schwartz-Kates, Deborah. 2006. «The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and Their Significance». *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 27 (2): 171–95. <http://www.jstor.org/stable/4499311>.
- . 2010. *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. London: Routledge.
- Scott, Derek B. 2004. «Postmodernism and music». In *The Routledge Companion to Postmodernism*, di Stuart Sim, 2nd ed, 122–32. London: Routledge.
- Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

- Sermán, Pablo, e Pablo Vila, a c. di. 2012. *Youth Identities and Argentine Popular Music: Beyond Tango*. New York: Palgrave Macmillan.
- Seton-Watson, Hugh. 1977. *Nations and States: An Enquiry Into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. London: Methuen.
- Shelton, Robert. 1965. «Argentine Music at Philharmonic - Cancer Society Benefit is Part of “Cultural Panorama”». *New York Times*, V 1965.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural sounds : micromusics of the West*. Hanover: University Press of New England.
- . 2011. *Folk Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Solanas, Fernando. 1996. *Yacyretá: Crónica de un despojo*. Buenos Aires: Fundación Imaginar.
- Solanas, Fernando, e Octavio Getino. 1973. *Cine Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Solanas, Fernando, e Horácio González. 1989. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Puntosur.
- Speratti, Alberto. 1969. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna.
- Stefani, Gino. 1975. «La scansione incitativa». *Uomo & cultura* VII (13–14): 27–50.
- . 1983. *Competenza musicale*. Bologna: CLUEB.
- Stokes, Martin, a c. di. 1994. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.
- Tagg, Philip. 2004. «Musical meanings, classical and popular. The case of anguish». In *Enciclopedia della musica. V. L'unità della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez. Torino: Giulio Einaudi.  
<http://tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>.
- . 2013. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tal, Tzvi. 2003. «Cine y Revolución en la Suiza de América: La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo». *Araucaria* 5 (9): 15.  
[http://alojoptico.us.es/Araucaria/nro9/ideas9\\_3.pdf](http://alojoptico.us.es/Araucaria/nro9/ideas9_3.pdf).

- Tallón, José Sebastián. 1959. *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.
- Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2002. *Signs of music: A guide to musical semiotics*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Thiebaut, Inés. 2012. «Reseña de Teresa Fraile Prieto: Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea». *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n. 16.  
[https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_24.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_24.pdf).
- Todorov, Tzvetan. 2014. *La conquista dell'America. Ediz. integrale*. Torino: Einaudi.
- Tomatis, Jacopo. 2014. «“This Is Our Music”: Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s». *IASPM@Journal* 4 (2): 24–42.  
[http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/view/674](http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/674).
- «Tratado preliminar sobre los límites de los estados pertenecientes a las coronas de España y Portugal en la América meridional ajustado y concluido en San Lorenzo a 11 de octubre de 1777». 1972. In *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata*, di Angelis Pedro e Carretero, Andrés M. (prol. e notes), 219–37. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Trnka, Jamie H. 2011. «Choreographing Exile: Lothar Warneke's and Omar Saavedra Santis's “Blonder Tango”». *The German Quarterly* 84 (3): 309–327.
- Trujillo, Valentin. 2015. «Lejos del arco y la flecha». *El Observador*, 7 novembre 2015, par. Opinión Columna.  
<https://www.elobservador.com.uy/nota/lejos-del-arco-y-la-flecha-2015117500>.
- Tylor, Edward Burnett. 2016. *Primitive culture : researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. 2 vol. Dover thrift editions. Mineola: Dover.
- United Nations. Department of Public Information. Outreach Division. Education Outreach Section. Remember Slavery Programme. 2016. «Remember Slavery: Remembrance of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade». Website. *United Nations* (website). 2016.  
<https://www.un.org/en/events/slaveryremembranceday/>.
- Valle, Ignacio Del. 2014. «Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas». *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*,

n. 3: 27–45.

<http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2015/10/Ignacio-del-Vall e.pdf>.

Vega, Carlos. 1941. *La Música Popular Argentina: Canciones y Danzas Criollas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina. Universidad de Buenos Aires.

Vidart, Daniel. 2012. *Uruguayos: quiénes somos, cómo somos, dónde estamos*. Montevideo: Ediciones B.

Vila, Pablo. 1989. «Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning». *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 10 (1): 1–28.

———. 1991. «Tango to folk: Hegemony construction and popular identities in Argentina». *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 107.

———. 2001. «Música e identidad : la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales». In *Músicas en transición*, 15–43. Bogotá: Ministerio de Cultura.

———. , a c. di. 2014. *Music and Youth Culture in Latin America : Identity construction processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford.

Wade, Peter. 2000. *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

Waligórska, Magdalena. 2013. *Music, Longing and Belonging: Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Wende, Peter. 2009. *L' Impero britannico storia di una potenza mondiale*. Torino: Einaudi.

Young, Robert J. C. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

———. 2003. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.



## Ringraziamenti

Non sarebbe stato possibile portare a termine questo lavoro senza lo stimolo costante del Prof. Claudio Bisoni e le sue precise indicazioni. Nella stesura iniziale del progetto è stato fondamentale il contributo del Prof. Guglielmo Pescatore, che abbiamo avuto l'onore di invitare in Uruguay a tenere dei corsi di grande valore per i nostri studi sui media. Nella stesura finale della tesi sono state di enorme valore le revisioni di Lucia Tralli, a lei va un particolare ringraziamento per il suo appoggio incondizionato e il suo irriducibile buon umore.

Ai miei maestri Graciela Paraskevaídis e Coriún Aharonián, compositori e musicologi fondamentali del Río de la Plata, devo buona parte della mia formazione musicale e soprattutto, umana; sono sempre presenti nel ricordo, in un dialogo permanente. A tutti loro devo il mio più profondo riconoscimento.

E alla mia famiglia per il sostegno e la pazienza inesauribili, sempre.

Con tutto il cuore, grazie.